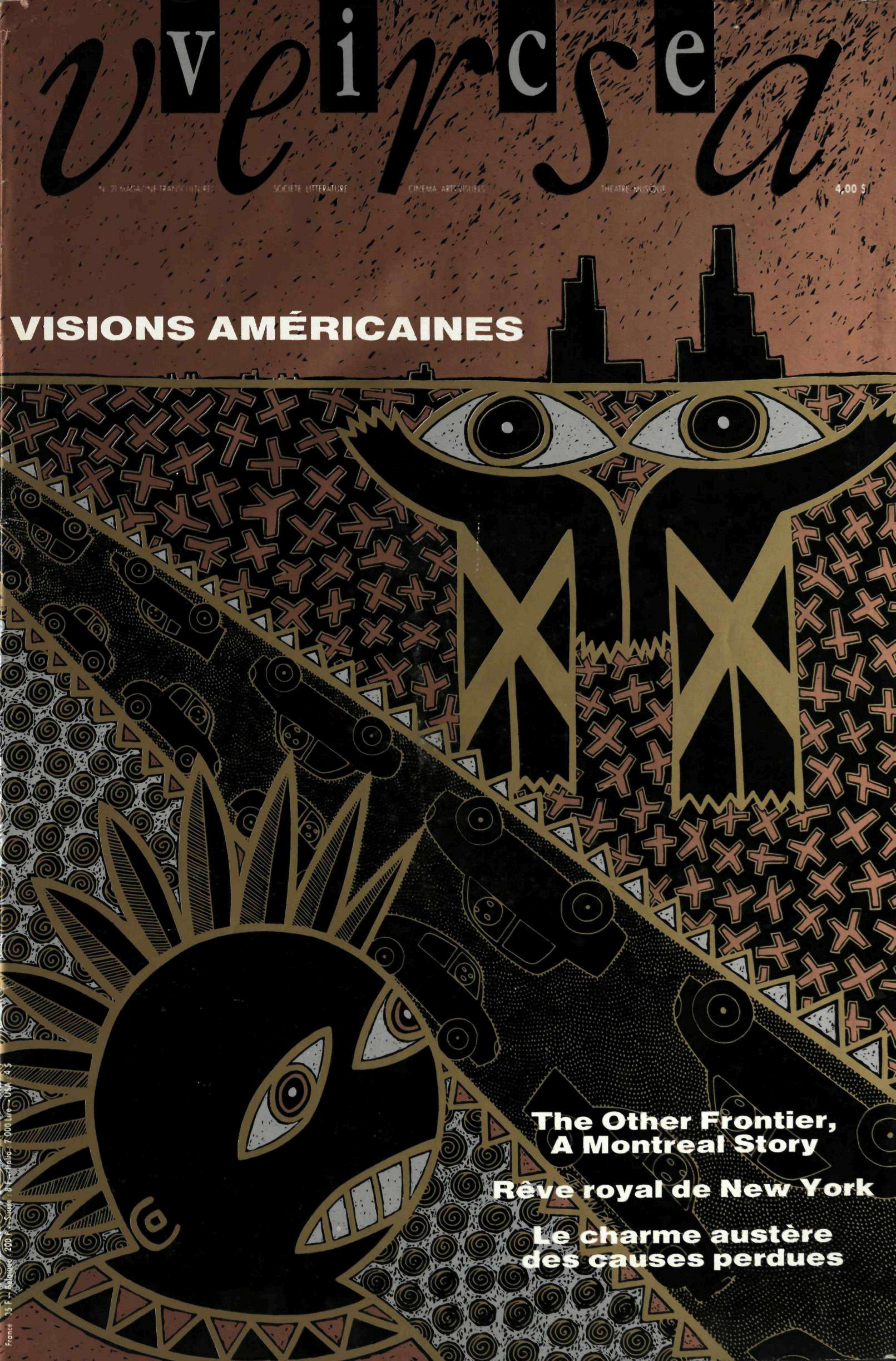
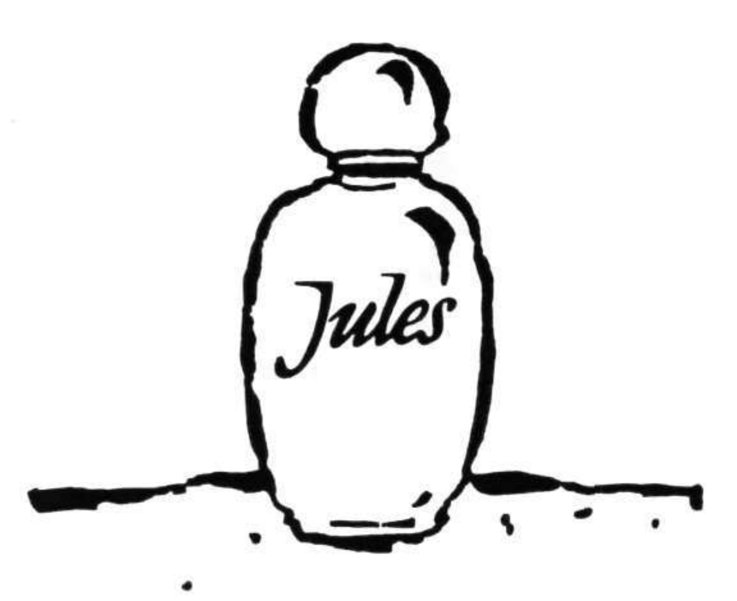


vice versa
Nº 21 MAGAZINE TRANSCULTUREL
SOCIÉTÉ LITTÉRATURE
CINÉMA ARTS VISUELS
THÉÂTRE MUSIQUE
4,00 $
VISIONS AMÉRICAINES
The Other Frontier, A Montreal Story
Rêve royal de New York
Le charme austère des causes perdues
France : 35 F — Belgique : 200 F — Suisse : 8 F — Italie : 7 000 Lire — USA : 4 $

CHEZ NOUS, JULES C'EST PAS UN PARFUM. C'EST LE PRÉSIDENT.



POUR VOS COMMUNICATIONS D'ENTREPRISE EN AMÉRIQUE.

JULES BÉLANGER,
PRÉSIDENT



Bélanger, Legault Designers ltée
COMMUNICATION D'ENTREPRISES

360, RUE NOTRE-DAME OUEST, BUREAU 400, MONTRÉAL, CANADA H2Y 1T9 514.284.23.23

CONSEILS STRATÉGIE IMAGE CORPORATIVE RAPPORT ANNUEL GRAPHISME ANNONCE STAND D'EXPOSITION SIGNALISATION CONDITIONNEMENT AMÉNAGEMENT

Vice Versa 21

sommaire, summary, sommario

VISIONS AMÉRICAINES

Amérique, terre de rêves. Faite de souvenirs, de mémoire, de brisures de rêve de millions d'êtres humains, indigènes et migrants.
De cette Amérique, au-delà de tout possible discours, nous ne pouvons qu'avoir des visions. L'ici, notre quotidien nous rend, sans qu'on s'en aperçoive, tous *Américains* ; l'ailleurs c'est l'immuable, solide pays des origines. L'Amérique, toujours terre des possibles : *The American Dream*. Peut-être, un cauchemar.

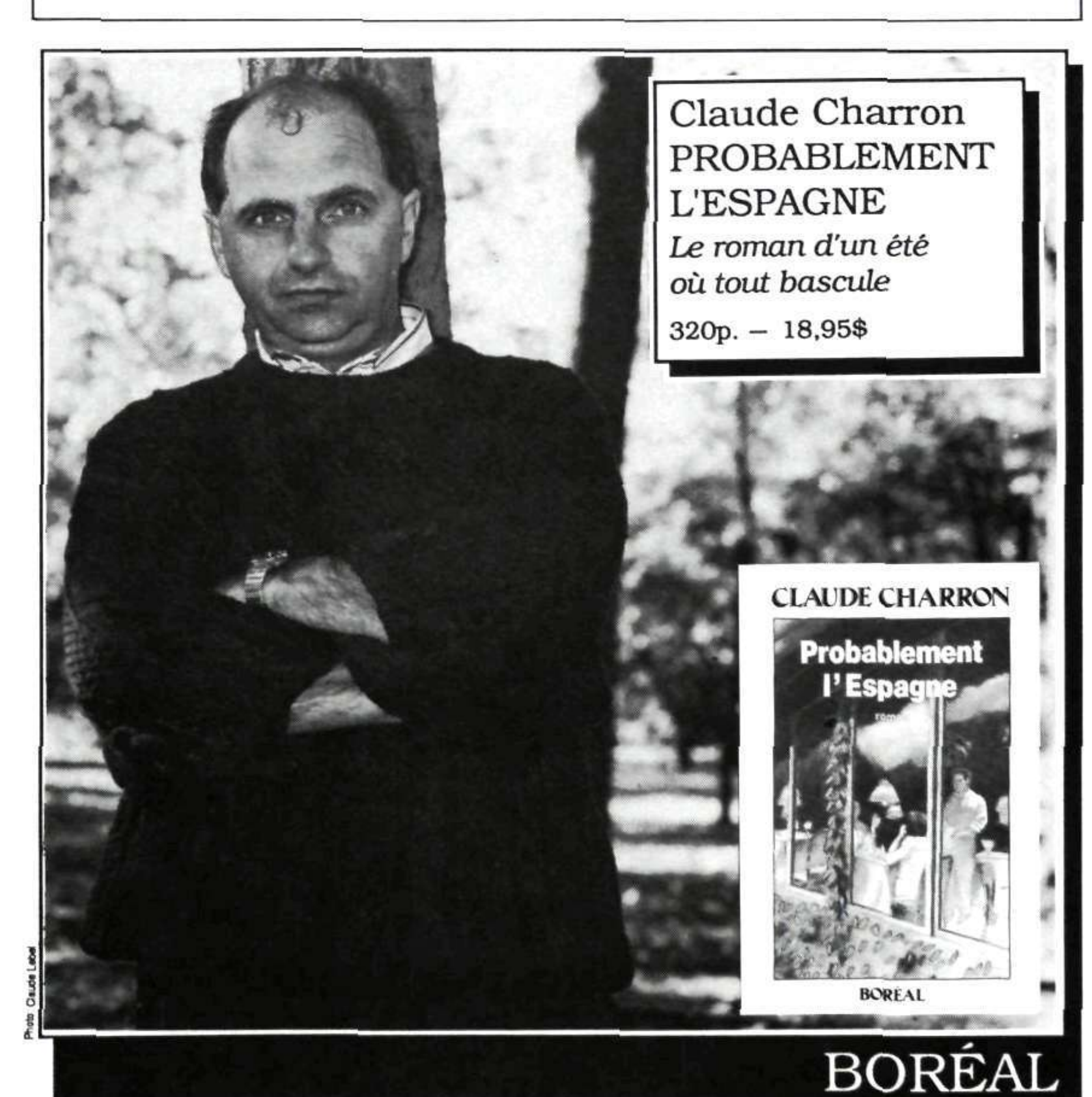
AMERICAN VISIONS

America, the land of dreams but also of souvenirs, memory and broken dreams for millions of human beings, both indigenous and migrants.
Beyond all words, we can only hold visions of this America. Our present, our everyday life unawarely makes us all Americans ; and far away lies the immutable, solid country of origin.
America the country where everything is possible — *The American Dream* — a nightmare perhaps.

VISIONI AMERICANE

America terra di sogni. Fatta quasi solo di ricordi, di memoria, di detriti di sogno di milioni di esseri umani, indigeni e migranti.
Di questa America, aldilà di ogni possibile discorso, non possiamo che aver visioni. Il qui, è la nostra quotidianità, che senza accorgersene ci rende tutti *americani* ; l'altrove è l'immutabile, solido paese delle origini.
L'America resta la terra dove tutto è possibile : *The American Dream*. Forse un incubo.

Vice Versa. Date de parution : novembre 1987. Magazine transculturel publié par les éditions Vice Versa inc., 400 rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2G1, Tél : 393-1853. **Directeur** : Lamberto Tassinari. **Rédacteur en chef** : Fulvio Caccia. **Directeur artistique** : Gianni Caccia. **Comité exécutif** : Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Comité de rédaction** : Pierre Bertrand, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Anne-Isabelle Piché, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Correspondants** : Camillo Carli (Rome), Yves Chèvrefils-Desbiolles (Paris), Giose Rimanelli (New York), Donna Michelutti (Toronto). **Ont participé à ce numéro** : Évelyne Abitbol, William Anselmi, Jean Aubry, Carol Barrett, Elettra Bedon, François Brousseau, Fulvio Caccia, Yves Chevrefils, Domenico D'Alessandro, Annie Desbiolles, Joël Desrosiers, Anna Gural-Migdal, Jacques Hassoun, Simon Harel, Doug Jones, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Jean Lamore, Franco Loriggio, Alain Médam, Javier Garcia Mendez, Michel Morin, Jean Morisset, Serge Ouaknine, Pierre Nepveu, Bruno Ramirez, Giose Rimanelli, Régine Robin, Michel Rondeau, Christian Roy, Lamberto Tassinari, Marie José Thériault, Paola Vergine, Vittorio. **Graphiste** : Jean-Pierre Normand. **Illustrateurs** : Philippe Béha, Normand Cousineau, Stéphan Daigle, Anouschka Galouchko, Richard Parent, Pierre-Paul Pariseau, Alain Pilon, Daniel Sylvestre, Kamila Wozniakowska. **Photographes** : Julie Gascon, Marc Larochelle. **Illustration de la couverture** : Stéphan Daigle. **Correction** : Evelyne Abitbol. **Photocomposition** : Composition Solidaire inc., 525-2545. **Photomécanique** : Studio FOTRAM. **Impression** : Noir plus inc. **Distribution** : Messageries Dynamiques : 332-0680, Messagerie de presse internationale (ouest canadien) : 374-9661. Libreria Hachette s.a. (Buenos Aires), Daniel Golay, libraire : 2, rue Haldimand, Lausanne (Suisse). **Publicité** :Enzo Caccia 393-1853. **Abonnements et administration** : Diane Pugliese, 393-1853. Abonnement : 6 numéros 18 $, institution/étranger 25 $, de soutien 50 $.
Dépôt légal : bibliothèque Nationale du Québec et du Canada. Quatrième trimestre 1987, ISSN 0821-6827. Courrier de deuxième classe. Enregistrement n° 6385. Envoyer les avis et changements d'adresse à : Vice Versa, 400 McGill, Montréal (Qc) H2Y 2G1. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie des subventions du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des arts du Canada ainsi que du ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration.



Visions Américaines

5 Rêve royal de New York
Alain Médam
6 Garden Produce (Poem)
Doug Jones
9 Notre Américanité (note)
Régine Robin
Breaking the Sound Barrier 1 (poem)
Carol Barrett
10 Les Miroirs d'Andy Warhol
Christian Roy
11 Discovering America (poem)
Wladimir Krysinski
12 L'Incarnation de l'Amérique
Jean Morisset
14 Away Back Toward the Rising of the Sun
An interview with Frank Beardy, Chief of Nishnawabe Aski Nation
Dominico D'Alessandro
17 Diagnostic (poem)
Pierre Nepveu
18 Transculturation : Naissance d'un mot
Jean Lamore
20 Éloge du tabac
Javier Garcia Méndez
23 The Other Frontier, A Montreal Story
Bruno Ramirez
26 La « Découverte » de l'Amérique
Michel Morin
27 Ospedale Ebreo, Marzo 1987
Lamberto Tassinari
29 The Guy with the Guitar
Giose Rimanelli
32 L'Ère du soupçon
Jacques Hassoun

SOCIÉTÉ/DÉBAT

37 Le Charme austère des causes perdues
François Brousseau

ARTS VISUELS

40 François Morelli en transit
Annie et Yves Chèvrefils-Desbiolles

PERFORMANCE

42 Big Machine en liberté
Évelyne Abitbol

DESIGN

42 Portrait of Designer as a Young Man
Une entrevue avec Zed Poinpoin
Fulvio Caccia

CINÉMA

44 *Made in Argentina*
Une entrevue avec Juan Jose Juside
Anna Gural-Migdal
47 Que font les Italiens au Zoo ?
Paola Vergine
47 Love at the Second Sight
Gloria Kearns
48 Vecchi e giovani
Franco Loriggio

MUSIQUE

49 Folk for the Eighties
Michel Rondeau
50 Whisky, Jazz, Cigarettes et Nostalgie
Une entrevue avec Paolo Conte
William Anselmi

FICTIONS

52 L'ours Gavamat
Marie Josée Thériault
53 Lettres étrangères
Marie Josée Thériault
54 Madama Wu
Elettra Bedon
56 Bertha de Los Angeles
Serge Ouaknine

LITTÉRATURE

57 Les Fruits piqués du réalisme merveilleux
Joel Desrosiers
59 B.D.
Vittorio
60 L'Amérique Ossuaire
Simon Harel

ESPACES ET SIGNES DU THÉÂTRE

61 Les Ruines de Shakespeare
Psychodrame de la comédie du corps
62 La Mimique de Polar
Wladimir Krysinski

LE VIN DU VICE

62 Question d'étiquettes
Jean Aubry



Rêve royal de New York

ALAIN MÉDAM

NORMAND COUSINEAU

Qu'est-ce qu'une utopie que personne en particulier n'imagine mais qui transporte le rêve d'innombrables personnes dispersées dans le monde ? Qu'est-ce donc qu'une utopie qui ne décrit pas, n'obéit point à un effort de conception articulé et encore moins à une quelconque doctrine de la salvation bienheureuse et qui pourtant, dans le désordre — entre bruits et fureurs — chaque jour se calligraphie sur le corps du présent ? Qu'est-ce encore que cette utopie qui ne promet rien d'assuré, ne prétend achever nulle histoire, n'édifier nulle cité réconciliatrice et qui se veut tendue sur l'idée de rupture plutôt, d'arrachement, sur l'impératif indiscutable, brutal, d'un dépassement perpétuel ?

Telle est, fiévreuse, New York au début de ce siècle. On la désire et on en rêve de loin. Elle-même se rêve, semble-t-il, et se déploie plus amplement chaque fois sur les lignes des audaces irréalisables, mue par une aspiration, par une inspiration toujours plus expansives. Elle est, d'un seul jet, un fantasme en action : une illumination vive : une chimère en marche. Anticipation incessante sans fin rejointe par ses réalisations précipitées, forcenées, elle se dresse à l'extrême avancée des tensions occidentales, à l'apogée des espoirs mis en l'idée de progrès, d'outrepassement, de fuite dans les nouveaux mondes, de migration dénégatrice du passé et résurrectrice du présent.

Marche vers l'ouest

« Les États-Unis, écrit Octavio Paz, ont été fondés pour que leurs citoyens vivent entre eux et avec eux-mêmes, libres enfin du poids de l'histoire et des fins métahistoriques que l'État assignait aux sociétés du passé. Ce fut une construction contre l'histoire et ses désastres, face au futur, cette terra incognita avec laquelle les États-Unis se sont identifiés. Le culte du futur s'insère tout naturellement dans le projet nord-américain : il est, pour ainsi dire, sa condition et son résultat. La société nord-américaine s'est fondée sur un acte d'abolition du passé. » Le futur est donc une terre ; une terre dont un lieu capital est alors New York. Sur cette horizontalité du futur, on se déplace, on transhume et encore et encore, sans répit, on veut creuser l'écart entre la provenance et le destin. Tout ne peut être que mouvement ! Tout, par l'avancée dans le territoire inconnu, ne peut être que transmutation de ce qui fut en ce qui sera.

La nation toute entière, depuis plusieurs décades, se lance à corps perdu dans sa marche vers l'Ouest : la Prairie est ainsi cet espace qu'il importe de franchir à tout prix pour saisir l'or en bout de course. Et l'or, c'est certes la fortune parfois, mais plus souvent cette transubstantiation vécue par le migrant à la fin de la route, au terme de cette progression hasardée. À l'Est hier encore, quand il débarqua, il n'était que corps mort, — que débris, que surplus d'un continent congestionné, destructeur — et voici qu'il renaît, ressurgit et devient à lui seul le trésor de ce monde qui se fait en allant ! Ainsi agit le mythe. Ainsi le songe travaille-t-il. Cette alchimie est toute mouvance, émouvance. Elle oeuvre sous le signe d'Hermès, ce passe-murailles.

Émergence

Or New York, arrimée comme elle l'est à l'Est des États-Unis — au départ de la course poursuivie sur le continent — entreprend pour sa part une autre sorte de fugue. À la poussée vers l'Ouest, en contrepoint, elle oppose une autre forme de fuite, une autre espèce d'élan qui la porte d'un seul jet vers le nord de ses terres virtuelles. Jusqu'à 1807 en effet, elle n'occupe guère que la pointe sud de la presqu'île de Manhattan : là où l'océan, croit-on, la tient, encore jointe à l'Europe. Et là, d'un coup en cette année, elle se décide : se sort de soi et se lance. Elle sera, posent ses responsables, vingt fois, cent fois, mille fois plus vaste peut-être, plus étendue et plus dense, plus peuplée et plus active qu'elle n'est pour l'instant. Car l'instant est déjà au futur et s'il se conjugue, c'est au temps du défi. Tout l'espace de Manhattan — vierge encore : occupé par des marécages — est alors systématiquement quadrillé. Il l'est jusqu'au nord de ce que Central Park sera bien plus tard et jusqu'au nord du futur Harlem et plus loin encore. Des avenues grimpent tout droit sur une territorialité hypothétique. Sur le papier, elles préfigurent la gloire d'une simple possibilité. Et des rues transversales complètent l'armature des ambitions new-yorkaises, placées comme autant de barreaux d'est en ouest, sur l'échelle de la grande ascension. New York, couchée sur plans grimpe donc vers cet éther : le nord de Manhattan. Son origine problématique reste par contre à son sud : sur cette rive où elle s'extrait à peine de l'eau et demeure toute trempée par les embruns transatlantiques.

Il s'agit bien de s'extraire d'hier : de se défaire des souvenirs, des impuissances, des références et réminiscences antérieures. Mettre de la distance ! tel est l'enjeu. New York met de la distance entre elle-même et le monde — entre elle et elle-même — grâce à son anticipation démesurée. Elle se lance et se précipite comme pour se sortir d'affaire à toute force, comme pour se contraindre à vivre son immédiateté au futur : comme pour ne plus regarder en arrière. Ce plan de 1807 en effet, il lui faudra un siècle de croissance soutenue, souvent frénétique, pour commencer de le remplir. Mais elle y parvient ! À l'orée du XXe siècle, elle arrive en haut des barreaux de l'échelle. Bientôt, elle aménage Central Park. Organise Uptown. Constitue Harlem.

Mais alors, que faire ?

Que faire lorsqu'à l'horizontale, la terre est conquise : est saturée ? Ce qu'il faut peut-être, c'est défricher d'autres dimensions : c'est dresser le gratte-ciel ; c'est l'inventer ; c'est en déchiffrer les prémices. Cette image de New York couchée — cette figure prémonitoire — on va donc la mettre debout. Puisque à ras de sol on a donné substance à la tour étendue — puisqu'on l'a animée, actualisée jusqu'aux derniers étages où les délires de grandeur se hissaient et puisque le sol maintenant se fait rare quoique l'audace reste vive — on va chercher le sol ailleurs, dans les airs, et s'en va conquérir les terres du futur vers le haut, en direction des étoiles, à portée des oiseaux. Ce qui s'ouvre à présent — ce par quoi le présent s'ouvre une piste dans l'espace encombré — c'est la course au gratte-ciel le plus haut qui se trouve dépassé, quelques mois seulement après son inauguration, par un autre plus gigantesque encore. On ne mesure plus la grandeur au nombre d'étages mais au regard du nombre de jours pendant lesquels le record est tenu. Cette tour-ci tient le devenir incroyable durant six mois. Ensuite, elle est à son tour surpassée par celle-là qui tiendra six semaines. Le futur se conjugue au présent.



Rompre les noeuds qui entravent le mouvement,

▷

ANOUCHKA GALOUCHKO

qui retiennent le glissement, qui empêchent la circulation de la vie sur les erres de la novation. Le Skyline new-yorkais exprime tout cela : la cité est une nef ; elle vogue sur la ligne des cieux ; sa silhouette est celle d'une arche ; sa pesanteur est toute une légèreté. Telle est l'oeuvre du gigantesque ; devenir grandeur ; se poser pour immensité. Telle est l'é-motion (la mise en mouvement) suscitée par la démesure : faire oublier le poids, la masse, pour qu'uniquement l'extase puisse être encore pensée.

De sorte que l'arrachement au passé va de pair avec la manifestation colossale tandis que celle-ci — sous l'aiguillon du pari fou, à première vue — porte plus loin encore la dynamique de la rupture. L'irréalisable en soi et pour soi devient l'utopie. Ce n'est plus l'utopie qui est irréalisable et s'il en est ainsi, c'est que l'incroyable, l'invraisemblable, l'impossible pourtant réalisés constituent la preuve même de ce que l'élan est irrépressible. Au bas de Manhattan, par exemple, là où les immigrants prennent pied dans le Nouveau Monde, à la transition de deux univers (celui où on naît ; celui où on voudrait renaître et devenir) se dresse la Statue de la Liberté. Elle est énorme. Pharaonique. Impressionnante et éclatante. Sa monumentalité est un message : l'art bourgeois, indique-t-elle, est étriqué, frileusement replié sur l'abri des propriétés exclusives et privées ; il faut le laisser derrière soi. L'art démocratique en revanche ne peut être que vaste, que public, qu'exorbitant aux choses communes. Il travaille pour le peuple : pour l'humanité. Sa vision majestueuse doit s'étendre aux frontières de l'espèce. Et de même, lorsque le premier pilier du pont de Brooklyn est achevé en ces années, les New-Yorkais en masse grimpent à son sommet pour contempler enfin de leurs yeux cette cité qui les porte, les dépasse, et dont ils n'ont pu jusqu'ici — bien qu'ils y vivent — qu'imaginer les proportions. Ce qu'ils voient alors, depuis ce point provisoirement le plus haut, c'est une cité qui regarde le monde et dont chaque gratte-ciel est un visage, est à la ressemblance d'une figure totémique tournée vers l'au-delà.

Prométhée

Les Puissances sont captées, se dit-on. Prométhée, à New York, s'est emparé du feu. Le flambeau de la Liberté brille de son or, éclaire le monde. L'électricité se diffuse. Les lumières de la ville sont à tous les étages et les cieux s'illuminent. Les fils téléphoniques s'entrecroisent en tous sens par-dessus les rues, tissent des toiles d'araignée aériennes, réduisent les séparations, les distances, ramassent l'espace et le font imploser dans l'heure où la cité explose. Tout s'intensifie. Les limites internes, les limites extrêmes ne cessent plus de se fracasser. Les techniques convergentes hissent la ville dans les flammes, la soulèvent au-dessus d'elle-même. Le métro se construit. Il se nomme : l'Elevated. Les gratte-ciel à leur sommet sont alors pourvus de passerelles qui, dans l'esprit de leurs concepteurs, devront rendre possible, dans l'avenir, une circulation des hommes par les airs. Tout se détache du sol.

Bientôt la ville entière se fait colosse des temps modernes. Dans une gravure de 1910, on la voit figurée toute en érection, masse compacte, hérissée d'élancements, creusée de canons, farouche et superbe. La gravure s'intitule : « Le rêve royal de New York. » Les gratte-ciel sont ici des géants et si on les observe un peu mieux, des aimants tendus vers l'éther, vers les forces surnaturelles, tandis que convergeant en direction de cette foule pétrifiée, des ballons dirigeables venus du monde entier portent à New York les nourritures qu'il lui faut, les substances dont elle a besoin, les richesses d'ailleurs. Car la boucle à présent est bouclée par New York. Grâce à elle, c'est maintenant l'Amérique qui se tourne vers le monde, vers l'histoire de jadis, les matrices d'autrefois, invitant ces persévérances à s'arracher à elles afin de la rejoindre où elle flambe, où elle culmine et s'actualise. En cette époque, des horloges cosmiques installées au zénith des tours, donnent aux New-Yorkais l'heure qu'il est simultanément en chaque point de la planète. Ce qui s'est séparé du monde il y a peu, s'est donc fait le monde. Ce qui s'est voulu non-lieu de l'histoire — utopie des recommencements transfuges — pense à soi seul être devenu topos de l'humanité et lieu des aboutissements.

Or la course au gigantisme n'a pas pour seule fin de précipiter la rupture. Cette fièvre de grandeur n'a pas pour unique ambition de rendre irréversible le changement d'échelle et de rendre du même coup dérisoires toutes les proportions antérieures. Elle ne se contente pas, cette fébrilité, de reléguer au musée des choses passées, les prouesses de jadis, les valeurs et les visions d'antan. Elle poursuit un autre but : réaliser l'amalgame social et sous l'effet de cette poussée ascensionnelle qu'elle fait subir à ceux qui se précipitent au coeur du creuset, lier symboliquement, symbiotiquement, l'idée de hauteur à celle d'unité collective.

Le gratte-ciel, à ce moment-là, prend tournure d'éminent malaxeur. Plus on s'élève en lui, plus on gravit en effet les niveaux successifs qui mènent aux zéniths où flottent dans les volutes des fumées de cigares, les hauts conseils de direction. Et plus on monte, plus on s'intègre à cette société qui se lie. On laisse les impuissances en bas, au pied des gratte-ciel. Au plus vite, on abandonne les différences à ras de sol et pour lors qu'on veuille bien grimper — escalader en force l'échelle péremptoire des réussites exemplaires — on adopte aussitôt cette allure performante, lisse, uniforme, glissante, qui est celle du correct manager. De sorte que la ville en entier se dédouble. Là où elle reste à ras de sol, c'est-à-dire au niveau de la rue agitée, dans les profondeurs des bas fonds, l'ombre des bas quartiers, les secrets du métro, elle est multiple et bigarrée, différenciée, conflictuelle, pleine à ras bord de différends qui menacent, de malentendus possibles, de souvenirs venus d'ailleurs, de langages difficilement situables, d'accents bizarres, de couleurs exubérantes. Et là, tout à l'inverse, où New York domine et surplombe souverainement — à l'étage des penthouses : sur les moquettes épaisses de la tangible élévation — elle n'est qu'une, qu'uniforme, qu'homogène, rassemblée comme elle l'est par la loi du dollar devenu dénominateur exclusif, plus grand dénominateur commun de la pluralité américaine. Le dollar circulant de plus en plus haut et de plus en plus vite à mesure qu'il se hisse au sommet des décisions supérieures, soude l'ensemble tout en tournant.

Réconciliation ou renoncement

On voit ainsi que l'utopie de rupture (devenue utopie de grandeur, chemin faisant) devient utopie d'unité sans que cette unité soit conçue comme l'aboutissement d'une réconciliation avec les autres et avec soi mais comme le résultat plutôt, d'une lutte opiniâtre et d'un renoncement nécessaire à ce que l'on fut. C'est bien le capital circulant à toute force qui pompe les énergies humaines et les propulse plus haut. C'est bien l'évaluation par le compte en banque, alors, qui remplace tout autre jugement jusqu'à tant — par l'énoncé d'un simple chiffre (« Combien vaut-il ? »), ouvrant les portes de l'Olympe — qu'on se voit installé parmi les dieux de la finance. Et par là, le gratte-ciel devient temple, devient cathédrale : lieu et place d'une très présente sacralité. La grandeur du gratte-ciel, répétons-le, n'exprime pas l'arrachement uniquement et point seulement l'ampleur de la réussite : elle témoigne aussi, par-delà ceci, d'une foi toute actuelle. Tout est possible grâce à l'argent, pose-t-elle, grâce à la technique, grâce à l'audace. Tout ! Jusques et y compris la création, la fusion d'un nouvel homme parvenant à se transcender au sein même de son immanence, à s'illimiter au coeur même de l'aliénation.

Tout, donc : jusques et y compris (comme le rappelle la Statue de la Liberté) la naissance d'une nation faite de pièces et morceaux, de ces « foules lasses et miséreuses » venues de terres cruelles, de ces masses entassées qui aspirent à l'air pur. Cet air pur, précisément, dont le gratte-ciel fait son milieu non sans devoir découvrir que l'air de la ville se congestionne, qu'il manque sacrément de pureté tandis que cette sacralité du dollar elle-même finit par manquer de souffle. Toutes ces fenêtres, certes, donnent sur les cieux — comme autant de respirations possibles — mais on ne peut les ouvrir sans péril. Cet amalgame tant attendu, désiré, pour sa part tarde à s'accomplir. Et ce dollar tant adoré, rien n'assure qu'il ne mènera pas à la crise. L'inquiétude, on le voit, est dans l'air encombré. Sur des caricatures de l'époque, on découvre la Statue de la Liberté, écoeurée, quitter son socle et se jeter à l'eau tandis que triomphant, le Veau d'or prend sa place. Sur d'autres en revanche, on la voit se boucher le nez pour contrarier l'odeur de tous ces métèques qui s'entassent à ses pieds.

Déchirement

Comment, alors, surenchérir ? Comment aller plus loin, comment se rendre plus haut — encore plus haut — pour que malgré tout l'unité soit sauvée, pour que l'élévation vers les cimes garde son sens et sa valeur et que la valeur ne se dégrade pas, que le sens ne se défasse pas dans les gouffres ? Comment faire pour que l'air ne soit pas vicié ? Pour que les fenêtres puissent être ouvertes ? Pour que les débris de l'histoire, les rebuts du monde, puissent ici réellement contribuer à l'édification de la cité cosmopolite ? Pour que le Veau d'or ne pose point ses assises aux lieux et places des libertés ? Comment, en un mot, préserver l'utopie ? À cette question, New York ne répond pas vraiment ou plutôt, effrénée, répond en suivant sa course. On verra bien ! Bien certainement, peu à peu l'aliénation tend à remplacer la gloire, la masse suffoquante tend à contrarier l'envolée, l'or du dollar tend à plaquer ses feux sur les lueurs du rêve ! Bien entendu, la disparité sociale tend à retarder à jamais l'émergence d'une quelconque unité dans ce Nouveau Monde et bien sûr ce n'est guère si simple de s'arracher aux lois communes, aux inerties, aux oppressions récurrentes, mais enfin ! il faut s'arracher coûte que coûte, et s'arracher à soi désormais si nécessaire — pour n'est pas ressaisi — comme jadis on s'est départi du monde...



L'esthétique du gratte-ciel, dans son évolution, illustre cette volonté. On passe de la puissance à la pureté comme si la transparence, la simplicité des lignes devaient en dépit de l'opacité sociale et de l'imperfection du rêve accompli, signifier l'imminence d'un miracle. Le gratte-ciel, dès lors, se veut symbole de perfection. Il n'a plus la lourdeur qu'il avait dans ses commencements : plus cet aspect massif, robuste, qui lui donnait figure de forteresse. Il s'épure. S'amincit. Il va à une fluidité, à une limpidité des matériaux et lorsque le verre remplace l'acier qui a remplacé le béton qui a succédé à la brique, le tour est joué. Le monument est devenu diaphane. Le colosse devient fuite architecturale, improvisation thématique, si bien que le gigantesque n'apparaît plus comme une exception, comme un tour de force — comme la matérialisation forcenée d'un titanesque effort — mais comme une apparition. La grandeur change de sens : elle ne doit plus sembler monter vers les cieux mais en descendre. Ne doit plus se présenter sous les traits de la prouesse mais sous ceux de l'évidence, de la Révélation.

Ainsi les gratte-ciel paraissent-ils planer peu à peu — voguer sur le monde des vivants — et non plus se défaire du socle de la vie. Ils se montrent au commun des mortels comme des vérités naturelles, surnaturelles et non comme les oeuvres de leurs laborieuses existences. Ils s'exibent dans leur simplicité qui fait apparaître triviale, archaïque, inutile et grotesque la complexité de la vie comme elle va. Ils sont ailleurs, en vérité, et mieux : ils sont l'Ailleurs. Ils figurent l'utopie descendant sur la ville : la Jérusalem Céleste, transparente, harmonieuse, descendant vers les hommes qui s'agitent comme ils peuvent dans les fonds des problèmes.

Supernova

Comme si une population entière finalement, classes entrechoquées, cultures plus ou moins confondues, origines mêlées, se trouvait prise, emportée, dans le tournis d'un seul délire. « Ce qui se fait ici, s'exclame-t-on à New York en ces années, ne s'est jusqu'ici fait nulle part, ne s'est vécu nulle part. » Mais quoi, au fait ? Peu importe, peut-être. Telle est la tension de l'effervescence créatrice en effet, qu'elle ne se questionne plus sur ce qu'elle crée tout en brisant ce qu'elle refuse. Ce qu'on sait seulement, c'est qu'on frôle l'accident, qu'on joue avec la mort, qu'on se joue d'elle, mais qu'en ce rapprochement périlleux, la vie se risque et s'invente. La fortune, ici, n'est-elle pas à un doigt de la ruine ? L'érection, à un cheveu de l'effondrement ? L'expansion assurée à un rien de la crise ? La victoire sur soi, sur les autres, à peu de chose de la défaite et l'épuisement ?

New York est donc une pile : une bombe ; un énorme transformateur. Cette masse compacte, écrasante, n'est faite que de champs d'énergie en mouvement qui s'entrepénètrent, se nouent et s'agrègent, se défont, se refont et provoquent dans la turbulence des collisions en chaîne : des fusions, des fissions, des accélérations de particules. Et donc ce qui s'invente ici — se réinvente — ce n'est point la vie à partir de la mort uniquement (contre la mort et tout contre celle-ci) mais aussi l'émergence du réel à partir du chaos fondateur, l'engendrement d'un univers à partir de conflagrations primordiales. Portée à ce degré, on l'aperçoit — à ce point d'intensité et de ferveur — la fantasmatisation utopique vient à rejoindre des dimensions cosmogoniques. New York, en ce sens, est une étoile géante, une incroyable forge stellaire qui génère, dans la nuit des fracas, des devenirs insoupçonnés.

D'où les éléments...

De sorte que New York veut s'emparer de tous ces éléments premiers, semble-t-il — l'eau, l'air, le feu, la terre — pour les transmuter. La chimie sociale reste proche, en son fond, du grand oeuvre alchimique. Le creuset métropolitain est bien cette forge où se cherchent, dans l'éblouissement, les préfigurations d'alliages jamais vus. New York, dans la tension de l'oeuvre, s'éprouve à la confluence de ces éléments primordiaux qui s'exaltent en des aller-retours transformateurs.

L'eau

L'eau, à New York, c'est bien sûr l'océan et c'est donc le milieu de ces steamers géants qui lentement longent Manhattan, le remontant au nord jusqu'aux hauteurs de Central Park. Le monde se glisse dans la cité mondiale tandis que celle-ci se dilate sous l'effet des effluves planétaires. New York, alors, se prend pour Venise : nouvelle Venise du XXe siècle. Aussi déterritorialisée, détachée du continent nord-américain que l'ancienne République le fut en son temps à l'endroit de la péninsule. New York n'est plus seulement un port posé sur un rivage. Elle est un pont tendu. Une arche enjambant d'un seul trait, ▷

NORMAND COUSINEAU

Garden Produce

poem

1
Like a true scholar the garden
weaves me with birds
into its text.
Small flowers
brighten the page. The wind
arranges brief
excerpts of cloud.

But I can see, year by year, it aims
at devouring roofs,
chimneys, me and the garden furniture and all
the small bones of summer making one
summum, a definitive and green
gnosis.
This is a sinister
compendium.

2
Really, do birds have
no mirrors ?
Does the jay
put on the nakedness of the sky
and snow ?
Are chickadees
bits of fog and
wet bark, creating
a weather in the yard ?

— the thrush some nameless
yellow grass, dry leaves
or brush ?
Could we,
naked of pronouns, wear
the world
like a maternal flesh ?

Or walk about, the void
palpable
between our legs, our minds bereft
of vanity ?

3
A darkness with eyes,

the dog has broken the lilies, crawled
through juniper,
through cedars,

she has wedged herself between
the house and the garden like a root
lodged between stones,

a hurt, merely, or an animal
trying to die.

4
God heard another apple fall.

They had rolled onto the terrace,
yellow and small.

He thought, "I am
alone ; I love what rots :

the forgotten bunch of herbs
or flowers, withered, and the pot
lying on its side."

"Gabriel," he roared. "Put away
your flaming sword !"

"Let frost dilapidate the wall, erase
the line crossed."

His day was spent, oddly,
on deciduous paths.
Divine dismay
blossomed on the empty air
of evening.
He declared,
"These criminals create
a different God." □

Doug Jones



d'un seul désir, ce qui sépare les terres des terres et les uns des autres.

L'air

Quant à l'air de New York, c'est ce que le Skyline sait sculpter dans les cieux. C'est la rencontre subite de l'aigle et de l'homme, du rapace et du manager à mille pieds d'altitude. C'est l'atterrissage de l'hélicoptère sur le toit du building triomphant et encore, c'est la vue aérienne, à vol d'oiseau, depuis les hauteurs du Chrysler et plus tard, de l'Empire. C'est pouvoir voir le monde — son monde terrestre — comme sans doute le divin le contemple. C'est le franchir d'un seul regard comme l'oiseau, à tire d'aile, le transperce. Et lorsqu'il arrive que les grands migrateurs se fracassent réellement dans la nuit contre les parois d'un gratte-ciel ou le flambeau de la Statue de la Liberté, ce saccage lui encore est perçu comme un signe. C'est un sacrifice nécessaire, se dit-on, voué à la gloire des capacités humaines : la liberté de l'homme, désormais, n'atteint-elle pas ces éminences qui surprennent jusqu'à l'élan des oiseaux ?

Le feu

Pour sa part, c'est New York qui carbure. C'est l'explosion du moteur et l'incandescence de la forge. La fumée suffocante des usines, la fièvre des places financières et les valeurs qui grimpent à des températures extrêmes. C'est toute cette vie brûlante qui se consume et devient scorie. Les édifices eux-mêmes ont souvent l'air de flammes. Dans la pénombre, ils brillent de leurs feux tandis que les lumières de la ville disent à tous que de l'électricité est dans l'air : que du soir au matin la combustion ne cesse pas et qu'à l'image du Zénith, chaque jour, New York réussit à renaître de ses cendres.

La terre

Ainsi la terre est-elle sollicitée elle aussi mais ici c'est une terre fracassée, crevassée par l'acte technique. Le métro la fouille. L'asphalte la submerge. Les gratte-ciel y font des fondations vertigineuses. Et pourtant cette matrice éventrée, lacérée, trouve une noblesse là, une raison de vivre, que les terroirs ruraux méconnaissent. Ce sol bouleversé n'est-il pas bouleversant et les New-Yorkais n'aiment-ils pas leur terre métropolitaine, cette cité mère et marâtre ? Ils y tracent leurs pistes, dessinent leurs territoires, s'informent de ce qu'il advient du grand corps de la ville, suivent ces feux d'artifices qui, par explosions successives, la font s'épanouir. Ils se passionnent pour ces entreprises conquérantes qui permettent de gagner sur l'eau des terrains et développent dans l'azur les plis infinis de l'assise new-yorkaise.

Transmutation

Le temps lui-même est construit, transmué. Élément parmi d'autres éléments saisis dans les remous de l'oeuvre mystérieuse, il n'est plus le temps de l'histoire — de la transmission — mais celui de la précipitation incroyable. Temps comprimé, ramassé sur lui, intensifié jusqu'à tant qu'il produise des objets, suscite et expulse des créations qui ne puissent provenir que de la précipitation des durées. Cette aventure-ci est écrite dans l'urgence : pour l'urgence et à partir de l'urgence. Il n'y a plus de forme stable mais des transfigurations ininterrompues. New York se pérénise à travers l'éphémère. Par sa fugacité, elle est intangible. Par ses discontinuités essoufflantes, elle se poursuit. Tout est presse parce que tout est pressé : l'information naît de la presse et la foule est la presse qui s'informe. Ça presse de partout et se transforme de mille façons. Ce n'est plus le vieux monde uniquement que l'on nie, que l'on rejette, mais le monde stable en son entier, sans exception. Ce qu'on refuse, c'est tout ce qui s'attarde. New York devient tout un mythe en mouvement et un mythe du mouvement tout entier.

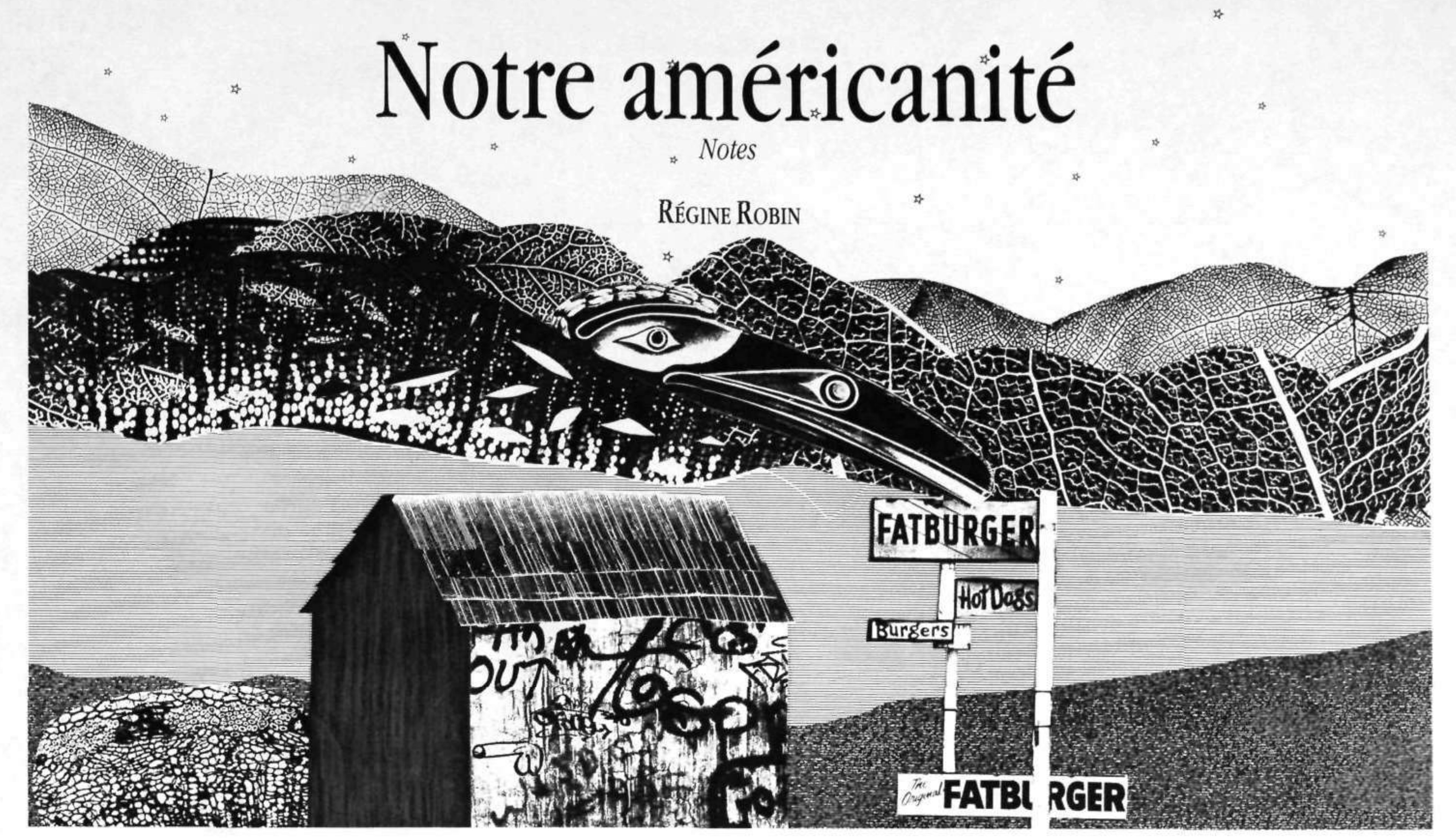
Cauchemar climatisé

New York a pris du plomb dans l'aile depuis. Elle s'est essoufflée. Meurtrie. Mais elle a rêvé ! Ce qui la travaille à présent, ce ne sont plus des chimères magnifiques mais bien des cauchemars souvent, des terreurs à face de sida et de drogue, de crime et de pollution, de cafards et de stress. Elle n'a pas su rompre finalement, pas su s'arracher aux vicissitudes du monde réel, pas su transmuter l'histoire en gloire ni la contingence en sacralité ni la vie terre à terre en démesure lyrique. Mais elle l'a tenté et le moins qu'on puisse dire — si l'on sait l'entendre — c'est qu'il lui en reste beaucoup. Sous les masques de New York et les rictus de Manhattan mal réveillé au petit matin, il faut retrouver tout cet or intérieur. Sous les fortunes insolentes, les réussites affichées et les vénalités de toutes espèces, retrouver cette richesse. Cette utopie fut tragiquement multiple parce qu'elle fut existentiellement liée aux contradictions, aux ambivalences inhérentes à la condition humaine. Exaltante et débilitante, tout en même temps. Enthousiasmante et écrasante. Illusionniste et illusoire. Illuminatrice et illuminée. Ainsi nous reste-t-elle. □

Notre américanité

Notes

RÉGINE ROBIN



D'abord, parler de l'espace. L'horizon infini, le ciel rond, la respiration débridée, le corps dans cette immensité, corps obèse ou corps exsangue, corps puritain caché ou exhibé comme sur les plages de Californie. La sensation de la distance parcourue, de celle qui reste à parcourir. Perdue au milieu des prairies canadiennes in the middle of nowhere ou le long du Pacifique de Vancouver à San Diego, ou sur les highways, les freeways, les parkways, dans le Nébraska ou au nord du Québec. Grands ciels clairs ou ciels bas, vus d'en haut d'un gratte-ciel ou d'en bas, à ras de terre.

Pour un Européen, c'est d'abord cela l'Amérique comme continent, comme bloc. Une immensité, un espace inentamable, un ailleurs déjà-là dans sa dispersion. Un espace qui se donne à profusion, qui fuit comme l'horizon, qui ne se laisse pas domestiquer. Rien à la mesure de l'être humain. Ni le Labrador englacé vu d'avion, ni les forêts de l'Orégon, ni le désert du Névada. À l'état brut comme l'éclat du verre. Il faut des années pour s'incorporer cet espace-là, pour s'y noyer, pour l'accepter tout simplement. L'Europe, dans son costume taillé sur mesure semble toute petite et perdue au loin. D'ailleurs on dit : « Cet été je vais en Europe, qu'on parte pour Paris, pour Rome, pour Londres ou pour Genève. Tout est si tassé ! Toute cette culture dans un petit bout d'espace ! Ici la nature nous encercle, nous mange par ces températures extrêmes, par ces tempêtes et par ces ouragans. »

L'Américanité pour moi, c'est aussi ce transverse culturel, l'horizontalité des perspectives culturelles. En Europe, et particulièrement en France, tout est hiérarchisé, catégorisé dans le domaine de la culture. Regard légitime sur le pauvre peuple qui n'en peut plus mais, culture du « clavecin bien tempéré » qu'on opposera au « beau Danube bleu », culture de l'élite à base d'humanités classiques (en voie de perdition il est vrai), de références obligées de Cicéron à Mallarmé, de Botticelli à Kandinsky, de Mozart à Varèse en face d'une culture dite populaire qui n'en finit pas de mourir depuis le dix-neuvième siècle, en face surtout d'une culture de masse qui submerge tout sans être totalement légitimée. À ce propos, on attend avec impatience la venue de Disneyland dans la banlieue parisienne. Je ne veux pas dire par là qu'en Amérique le South Bronx ressemble au campus de Yale bien entendu, mais quelque chose de l'horizontalité et de la transversalité travaille l'ensemble des cultures et de la culture. Une apparence de nivellement, une culture Coke, de l'entertainment, de l'information et de la communication. Communiquez entre les classes, entre les sexes (mais à présent, à cause de Aids, don't leave home without your rubbers), exprimez-vous. Lignes ouvertes, participation. Faites connaître votre point de vue. À Cambridge (Mass), cet été, le T-shirt « Ollie for President » se vendait à deux pas de Harvard Square, comme quoi tout est dans tout.

Le transverse se tisse ainsi. Culture fascinante qu'on l'aime ou la déteste mais comment y échapper ?

Mais le plus important, c'est l'hybridité culturelle, ce mélange incroyable des cultures, des cuisines, des moeurs. L'Amérique comme continent est source de déterritorialisations, de déracinements perpétuels, de recommencements, terre pas trop encombrée d'Histoire, malgré ses hymnes et ses drapeaux, pas trop obsessionnelle de sa mémoire sans être amnésique pour autant. Terre du devenir-autre ou du redevenir-autre...

Et si nous avions ici à nous inventer notre Amérique ? Dans le mélange, loin des discours lepénistes qui commencent à se faire entendre devant ces quelques Sikhs, non pas au couteau entre les dents mais au ceinturon.

Une urbanité américaine au parler français. Car nous sommes des Américains, pas au sens « States » c'est entendu, mais des Américains du Nord. Alors, et le Français ? la loi 101 ?

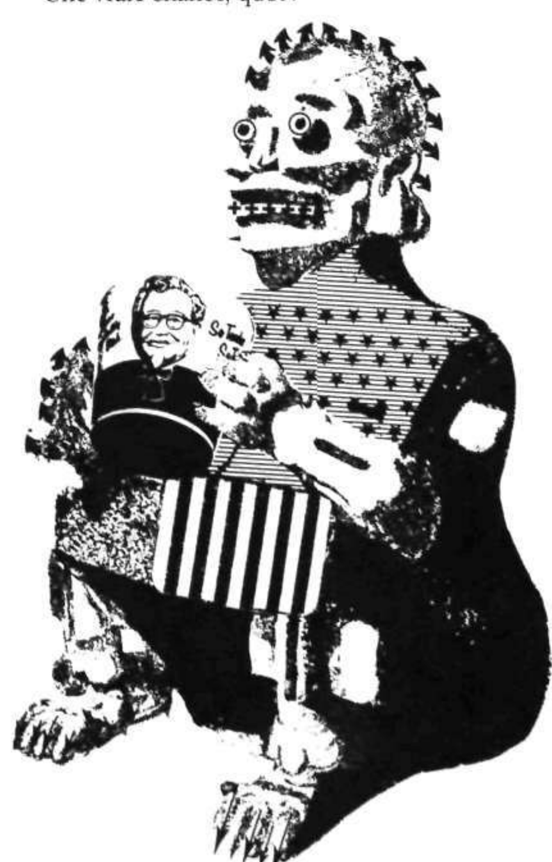
Je sais, je sais...

Ne pas chercher à donner la version française de la culture américaine, ni à se replier sur des traditions, des coutumes, de l'ancestral ou de l'archaïque. Donner le désir du Français bien plus que le besoin du Français ou que l'ordre intimé de le parler ou de l'afficher. Le Français comme fantasme, c'est aussi mon américanité.

Tissage des cultures.

Peut-être ici la seule chance de sortir du piège identitaire, du récit sur les racines, du mythe des origines. Terre de l'hybridité qui oblige en dépit de tout à penser en termes universalistes contre tous les ghettos, terre de la circulation polyphone, polymorphe, plurielle.

Une vraie chance, quoi !



Breaking the Sound Barrier 1

poem

from Lottie Rickehof, The Joy of Signing

Eye: Point to the eye.
Lips: Trace the lips with the index finger.
Hands: Stroke the back of the left hand with the right hand and reverse.
Breathe: Place both palms on the chest, palms in, and move them in and out.
Home: Place the tips of the "AND" hand against the mouth and then on the cheek.
Milk: Squeeze the "S" hands.
Doll: Place the right "X" on the nose and pull down slightly.
School: Clap the hands twice.
Sun: Draw a clockwise circle in the air.
Love: The "S" hands are crossed at the wrist and pressed to the heart.
Laugh: Place index fingers at corners of mouth and draw them upward several times.
Friend: Hook the right index over the left which is palm-up and repeat in reverse.
Dance: Place the right "V" in a standing position on the left palm and swing the "V" back and forth.
Envy: Bite the end of the index finger.
Snow: Sign "white", then lower both "FIVE" hands with palms down and fingers gently wiggling.
Owl: Place the "O" hands in front of the eyes so that the eyes see through the circle of the "O"; twist them toward the center several times.
Priest: Trace a collar from the center of the neck to the sides, using the right thumb and index fingers spread about an inch apart.
Carry: Both open hands, palms up, move from right to left in front of the body.
Sorry: Rub the "A" hand in a circular motion over the heart.
Night: The wrist of the right bent hand rests on the back of the left open hand.

Carol Barrett

Les miroirs d'Andy Warhol

CHRISTIAN ROY

PIERRE-PAUL PARISEAU

« I always thought I'd like my own tombstone to be blank. No epitaph, and no name. » Andy Warhol aurait voulu présenter dans la mort l'aspect du néant qu'il craignait de découvrir chaque matin en se regardant dans la glace : « Les gens disent toujours que je suis un miroir, et si un miroir se regarde dans le miroir, que peut-il y trouver ? » — La même chose qui, selon Warhol, se cachait sous la surface de ses tableaux, de ses films : rien. De ce fond de nullité se détachent les images dont le flot constitue la vie américaine, une vie artificielle que Warhol a faite sienne. Il s'est tenu à la périlleuse interface du monde des signes et du vide de leur sens, et sous son regard l'Amérique s'est faite œuvre d'art.

Images et jeu d'images

Tout en effet s'y réduit à un jeu d'images ; que l'artiste s'en rende compte, et toute distance est abolie entre l'art et la vie. Plus précisément, la vie n'apparaît plus que comme une fiction. « J'ai toujours eu l'impression non pas de vivre, mais de regarder la télévision », dit Warhol. Même les approches de la mort ne démentent pas l'irréalité de ce qui passe pour la vie. Ayant déjà failli la perdre en 1968, quand Valerie Solanis (fondatrice et unique membre de SCUM-Society for Cutting Up Men) tenta de l'assassiner à coups de revolver, Warhol n'a rien senti : « C'était comme regarder la télé. » Les expériences les plus extrêmes deviennent des images parmi d'autres dans un flux continu, à la fois hétéroclite et standardisé, qui remplace la vie. La mort elle-même n'est plus que le coup d'interrupteur mettant fin à une journée de télévision, et dont celle de Warhol est l'exemple parfait : inopinée, inconsciente, absurde. La télévision est la réalité ultime qui englobe tout aux États-Unis. « Les chaînes changent, mais la télévision est toujours la même. »

On sait que cette équivalence de toutes les images charriées par les médias (et toutes les images le sont) est le principal ressort de l'œuvre de Warhol. Les images de désastres (émeutes raciales, accidents d'autos, explosions atomiques) ne sont pas plus dramatiques ni moins jolies que celles de stars (Marilyn, Liz, Elvis), qui elles-mêmes ne diffèrent aucunement de celles de produits commerciaux (soupe Campbell, Coca-Cola, Brillo). Et si elles conservent quelque vestige de leur force une fois retirées du contexte où elles seraient crédibles, il leur est souvent retiré à force de répétition mécanique sur une même toile. Warhol savait très bien qu'il n'y a rien de plus américain que cette égalité absolue entre les choses et les gens, prises ensemble et séparément.

Égale Amérique

« L'idée de l'Amérique est merveilleuse parce que plus une chose est égale, plus elle est américaine. Tous les Cocas sont égaux et tous les Cocas sont bons. Un Coca est un Coca et aucune somme d'argent ne peut te permettre d'avoir un Coca meilleur que celui que boit le petit vieux au coin de la rue. Quand tu regardes la publicité de Coca-Cola à la télévision, tu sais que le Président aussi boit du Coca-Cola, que Liz Taylor boit du Coca-Cola, et toi aussi tu peux en boire. » (Andy Warhol lui-même a connu la consécration l'année dernière en se joignant à l'aréopage des stars ayant apparu dans un spot de Coca-Cola.)

Omniprésence de Coca-Cola

En vertu de cette égalité, le Coca-Cola possède une omniprésence qui lui confère une aura palpable dans l'imaginaire collectif américain, un effet de déjà-vu qui distingue les objets tout en étant issu de leur multiplication indéfinie, une qualité provenant de la quantité et demeurant à son niveau (n'en déplaise à Hegel !). Le Président et Liz Taylor rayonnent de cette aura qu'ils transmettent au Coca-Cola comme lui leur communique la sienne ; c'est là ce qui fait des stars de tous les trois. Cette aura médiatique est ce qui fonde toute valeur aux États-Unis, ou plutôt, ce qui captive l'attention, une source de cette distraction constante et hypnotique en quoi consiste l'*American way of life*. Andy Warhol s'appliquait dans ses toiles à révéler l'aura de star des motifs glanés dans la culture pop américaine, en les faisant briller d'un éclat phosphénal qui les transformait en contours de couleurs vives, d'une précision et d'une intensité hautement sensuelles par leur arbitraire. Il procédait à une altération pour ainsi dire auto-érotique du regard, transfigurant le banal en le privilégiant à force de répétition indifférente. L'insignifiance ouvre ainsi la voie à la totale gratuité d'une sensualité impersonnelle, d'une perversité polymorphe qui fonde le sentiment esthétique comme beauté convulsive.

Mariage consommation

Proclamer beau le moindre produit de consommation de masse de par son impersonnalité même, c'était ouvrir tout un continent de beauté nouvelle : l'Amérique. Dans son dernier livre, *America*, recueil de photographies prises depuis le milieu des années 70 avec la caméra qui ne le quittait jamais, Warhol évoque la découverte de l'Amérique au regard pop — à l'occasion de son voyage à San Francisco pour le vernissage de l'exposition de ses portraits de Liz et d'Elvis :

The farther west we drove, the more Pop everything looked on the highways. Suddenly we all felt like insiders because even though Pop was everywhere—that was the thing about it, most people still took it for granted whereas we were dazzled by it—to us, il was the new Art. Once you "got" Pop, you could never see a sign the same way again. And once you thought Pop, you could never see America the same way again. (...) We were seeing the future and we knew it for sure. I saw people walking around in it without knowing it, because they were still thinking in the past, in the references of the past. But all you had to do was know *you were in the future, and that's what put you there. The mystery was gone, but the amazement was just starting.*

L'émerveillement de Warhol n'a pas cessé depuis qu'il est ainsi entré de plain-pied dans le futur postmoderne de l'humanité, ayant réalisé que « dans les années 60, les gens ont oublié ce que devraient être les émotions et ne se le sont plus rappelé. » Or, « une fois qu'on a vu les émotions d'un certain angle, on ne peut plus les considérer réelles. C'est plus ou moins ce qui m'est arrivé. » Il a renoncé depuis lors à penser en termes d'« amour », s'abandonnant plutôt à la *fascination*, seul rapport possible aux habitants d'un univers de signes qui rend périmé le paradigme moderniste de l'identité personnelle avec lequel se débattaient encore les expressionnistes abstraits à l'époque des débuts du Pop Art, s'efforçant de traduire en éclaboussures passionnées leurs moindres drames intérieurs. Avec Warhol, la promotion d'une image remplace l'affirmation d'un quelconque moi profond. Il rejoint dans l'unique moment où se meuvent les stars, le *right now*, une Amérique qui « n'a pas le temps de se rappeler le passé ni assez d'énergie pour imaginer l'avenir » :

The real news, the big thing, whether it's in the magazines or the newspapers or on TV, is the Now: What they're doing right now, where they live right now, who they love right now. And as soon as their now gets summed up we move immediately on to another person... and another now.

Interview

Le magazine lancé par Warhol en 1969 et qui lui survit, *Interview*, en est un bon exemple. Entre deux publicités d'objets de luxe, des figures établies ou montantes du jet set américain y livrent leurs pensées à bâtons rompus. Leurs propos sont transcrits intégralement à partir de bandes magnétiques — une pratique inaugurée par Warhol et issue de sa fascination pour l'enregistreuse, un objet dont, pas plus que de sa caméra, il ne se séparait jamais, considérant l'avoir épousée en 1964 (« Quand je dis « nous », je veux dire l'enregistreuse et moi. Bien des gens n'arrivent pas à le comprendre. ») L'effet produit par ces interviews rappelle un peu celui des films où il laissait parler des starlettes de son entourage jusqu'à ce qu'elles sombrent dans l'incohérence la plus complète. Dans les deux cas, l'individualité débridée, accueillie dans son immanence absolue, atteint à une impersonnalité, à une indifférence, à une objectivité proprement esthétiques. C'est tout le paradoxe de l'individualisme américain, que Warhol a parfaitement saisi : si chaque individu est accepté comme allant de soi en tant que donnée brute d'humanité, plus rien ne le distingue en tant que personne ni ne le relie aux autres sauf génériquement et sériellement ; il se réduit à un amalgame de particularités phénoménales plus ou moins intéressantes. Comme pour tous les objets, sa banalité même (et tout ce qui est individuel est banal) pourra cependant devenir fascinante, par ce que ses particularités impliquent de gratuit.

Charme peinturluré

De même les images en série de Warhol acquièrent-elles un charme irrésistible du fait d'être arbitrairement peinturlurées, comme les images d'un cahier à colorier que l'enfant se plaît à remplir de n'importe quelles couleurs. Il y a là une poésie dont le jeune Andy s'est profondément imprégné alors qu'il passait chaque été au lit avec une dépression nerveuse et que sa mère lui donnait une tablette de chocolat Hershey chaque fois qu'il terminait une page dans son cahier à colorier. C'est également à cette enfance solitaire dans le ghetto tchèque de McKeesport, Pennsylvanie que remonte sa fascination pour les stars et les publicités qui remplissaient les pages des magazines qu'il lisait à longueur de journée. Il ne s'est jamais départi du sens enfantin (peut-être particulièrement aigu pour un fils d'immigrant neurasthénique) de la poésie des supermarchés, avec leurs amoncellements de contenants recouverts de signes cryptiques et bigarrés ; c'est ce qui rend si émouvantes ses boîtes de Brillo et de soupe Campbell pour quiconque a grandi en Amérique du Nord. Encore dans *America*, au milieu de photos d'étalages de bonbons, de lunettes et de slips érotiques, Warhol a ce dithyrambe :

Buying things in America today is just unbelievable. Let's say you're thirsty. Do you want Coke, Diet Coke, Tab, (et d'énumérer 33 autres marques et 16 saveurs de boissons gazeuses)? Do you want one of the fifty varieties of malteds, the twenty kinds of frozen fruitshakes, the fifteen kinds of coffee or the thirty kinds of tea?

Musée de la consommation

Et il conclut, songeur : « When you think about it, department stores are kind of like museums. » Dès lors, rien ne le retient plus, avec les Andy Warhol Enterprises, de faire de son art une bonne affaire et des bonnes affaires une forme d'art, puisque la société de consommation en tant que telle est le lieu de toute beauté en Amérique. « J'ai commencé comme artiste commercial et je veux finir comme artiste du business », prophétise-t-il en 1975. « Après avoir fait la chose appelée "art", ou peu importe comment on veut l'appeler, je me suis voué au Business Art », qui est « le degré juste au-dessus de l'art », car « faire de bonnes affaires est la plus haute forme d'art. » C'est un rituel, un jeu — un peu comme le jeu d'échecs de Duchamp. Quand la beauté est omniprésente, quand elle ne dépend plus que d'une certaine manière de voir les choses — le regard pop, l'Art perd sa dignité romantique et devient une marchandise ni plus ni moins poétique que les autres. De même le capital devient-il image à force d'accumulation, il se donne en spectacle, peut-on dire après Guy Debord ; les stars et leur aura, c'est ça.

Mais du point de vue de Warhol, tout l'*American way* s'en trouvait justement rédimé. Aussi son livre *America*, véritable testament pop, en est-il la défense et l'illustration ; les réflexions à la fois anodines et troublantes de Warhol y accompagnent ses photos noir et blanc de célébrités humaines, géographiques et commerciales, de curiosités et de banalités, d'hurluberlus et de quidams. Le ton et le look rappellent fortement deux films récents qui se proposent également d'explorer l'Amérique profonde : *Blue Velvet* de David Lynch et *True Stories* de David Byrne.

Trop-plein de réalité

Il y règne le même climat de fascination — d'émerveillement et d'inquiétude mêlés, devant l'étrangeté des objets, des scènes et des visages les plus familiers, dans un monde qui manque de réalité parce que les choses en ont trop, y confinant les gens dans un mode d'existence que Warhol a décrit en un mot fameux : « *Bored but hyper*. » Ce qui ne l'empêche pas de se joindre au chœur des patriotards pour célébrer l'Amérique dans tous ses états — ou plutôt les seuls qui comptent, ceux qui, ayant « pensé les premiers à s'unir pour former le meilleur pays du monde », se sont arrogé le droit de s'approprier le nom de tout un continent : « I don't care if Venezuela or some place gets upset. It's a beautiful world, and everybody knows it means us. »

Mais qu'importe : par l'évanescence kénotique de sa personnalité tout entière projetée dans l'extériorité des signes médiatiques, Andy Warhol en a réalisé le potentiel esthétique ; c'est ni plus ni moins qu'une assomption de l'Amérique qu'il a ainsi opéré, ce qui l'autorise bien à placer en exergue de son dernier ouvrage cette paraphrase d'un hymne patriotique : « America really is The Beautiful. » □

Citations tirées de :
Andy Warhol. *America*. New York, Harper & Row, 1985, 224 p.
Andy Warhol. *La Filosofia di Andy Warhol*. Traduction de Rino Ponte & Fernando Ferretti. Gênes, Costa & Nolan, coll. I Turbamenti dell'arte 1, 1983, 200 p.

Discovering America

Discovering America
Wladimir Krysinski
Here I arrived in America.
To the obsessive content of my thought
Walls give the illusion of support.
So many gods in America !
But I chose Him.
I wait for His arrival.
I awake during the night
On the twenty third floor of a hotel
And I try to check
The reality of His not-arrived body.

So many gods in America !
God damn it !
I carefully close the door
Putting my luggage against it
To hear Him open it later.
I fall asleep
And I hide myself within the jungle
Of uncontrollable sounds and roars.
I awake once more and I open the window.
I look at the sky and I perceive
A very ambiguous coming together
Of four cardinal points
Of His kingdom without earth.
The shadow of battling angels
Who came to grips with themselves
Struggling for a piece of eternity.

Imagination mixes up fear and symbols.
A squad of inquisitors in a jet plane
Goes North, I believe.
Rimbaud's leg is falling South, I know.
I close the window.
There's a smell of garlic.
A poet wrote :
"Quiero laurerarme, pero me encebollo" [1]
I understand him.
My eyes fall on this stanza and on the sentence :
"No hay dios ni hijo de dios, sin desarrolo". [2]

Imagination softens reality.
Shamefully, fear and symbols overrate
The progress of infamy.
Now someone is taking the elevator.
Now someone is opening and closing the door.
And now someone is cutting Tristan's neck.
Isold is washing her hair with cheap shampoo.

The dawn and midnight of the city
Bury His not-arrived body
In the everlasting flux of indifference.
And now I am taking the elevator
And now I am going down.

Wladimir Krysinski

1. *César Vallejo in the poem* Intensidad y altura (Intensity and height) *"I want to laurel myself, but I stew in onions" (tr. Clayton Eshleman and José Rubia Barcia).*
2. *"There is no god nor son of god, without unfolding".*

VICE VERSA N° 21



« La découverte des Indes est la plus grande chose depuis la création du monde, excepté l'Incarnation de Celui qui le créa. »
*Gómora, **Historia de las Indias** (1522)* [1]

L'incarnation de l'Amérique

JEAN MORISSET

PIERRE-PAUL PARISEAU



Si Dieu créa le monde afin de pouvoir s'y incarner un jour et y contempler sa munificence à travers sa propre création, pourquoi donc l'Europe allait-elle créer l'Amérique si ce n'est pour s'y incarner à son tour ?

L'Europe apprendrait cependant assez rapidement qu'il existe différentes méthodes d'incarnation et que le rituel qu'elle désignera avec horreur et stupéfaction sous les noms d'anthropophagie et de cannibalisme ne constitue peut-être qu'une forme plus directe et plus tangible de dévotion eucharistique. D'ailleurs, le Huguenot Jean de Léry ne s'en formalisera pas outre mesure et avouera bien sincèrement dans son *Voyage Faict en Terre de Brésil* (1578) *Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort... Si on considère à bon escient, précisera-t-il dans un même élan, ce que font nos gros usuriers, on dira qu'ils sont encore plus cruels que les Sauvages.*

Évidemment, le « Festin des Toupinambas » dans la Baie de Guanabara (Rio) ne suscitera pas toujours les mêmes réactions chez tous les « Pélerins du Nouveau Monde ». Et plusieurs s'indigneront du fait que certains Sauvages Barbares (sic) n'attendront pas l'expiration de leurs victimes propitiatoires pour se livrer religieusement au banquet de la transsubstantiation. Fétichistes dont on doutera de l'humanité durant plusieurs décennies encore, il semble qu'ils avaient poussé la prescription chrétienne — « mangez mon corps et buvez mon sang, et faites ceci en mémoire de moi » — au-delà de son sens symbolique le plus profond. « Ce sont gens farouches et sauvages, esloignez de toutes courtoisie et humanité », dira par ailleurs Villegagnon devant ces admirables spécimens d'une espèce incertaine revêtue de l'unique attirail de sa peau.

Les Europes

Le choc de la découverte des Indes chez les Européens — plus encore peut-être que le choc chez les Indiens de la découverte des « Europes », c'est-à-dire des animaux anthropoïdes qui leur ressemblaient mais étaient couverts de métal, de chausses, de transpiration et d'une fourrure chevelue leur parcourant tout le visage et qu'ils appelaient barbe —, le choc de l'Amérique allait être brutal et total. Beaucoup plus absolu, dira-t-on, que si la Renaissance avait découvert d'un seul coup ce que dissimulait la face cachée de la lune et le message muet de la voie lactée.

C'est qu'à la différence de Dieu qui attendit jusqu'au dernier jour pour créer l'homme s'évitant ainsi toute compétition indue et s'assurant du même coup que sa créature ne s'immiscerait jamais dans son plan de production de l'univers, l'Europe allait découvrir une Amérique déjà habitée et donc déjà créée. Ainsi se verrait-elle devant la tâche impossible d'inventer un monde Nouveau qui existait déjà. Un tel malentendu allait perdurer jusqu'à nos jours.

Dans le processus de création du Nouveau-Monde, l'homme américain, peu importe qu'on le conçoive comme une beste à figure humaine ou comme un humain à figure de beste, apparaîtra en effet bien avant l'arrivée de l'Amérique. Quand l'écrivain Jacques Ferron déclare qu'à son premier voyage Cartier découvrit les Canadiens, et que c'est seulement à son deuxième voyage qu'il découvrit le Canada, la même remarque s'applique à l'ensemble de ce continent. Les Français et les Brésiliens qui hantaient ces côtes découvrirent les Brésiliens bien avant le pays de Brésil.

Terrae incognitae

De fait il ne peut évidemment y avoir de Nouveau-Monde qu'aux yeux d'un Monde-Ancien et l'idée même d'Amérique est aussi étrangère a priori aux peuples de ce continent que l'idée d'une Europe hercynienne recouvrant le Moyen-Orient. Mais voilà, cette terre peuplée d'innombrables « nations nues, errantes et vagabondes », cette terre abritant des empires où on se baignait dans l'or liquide sous des voûtes d'émeraudes, cette terre recelant amazones, wendigos et cibolas sera désignée globalement du nom d'un Italien — Amerigo Vespucci — avant même qu'on ne sache s'il s'agissait d'un territoire circumnavigable, d'un archipel ou d'un passage vers l'ailleurs. Ainsi les Aztèques, les Esquimaux, les Incas, les Caraïbes, les Mayas, les Toupinambas ou ... les Canadiens étaient-ils tous prescrits d'office comme Américains sans qu'on ne connaisse pour autant les limites géographiques de ces « terrae incognitae ». Et surtout avant que ses habitants ne sachent qu'ils habitaient précisément ce lieu mythique que l'Europe avait baptisé Amérique. Le malentendu allait donc s'approfondir de plus en plus pour devenir éventuellement la seule réalité plausible et recevable.

Il y avait bel et bien un Nouveau Monde situé quelque part entre l'El (hombre) Dorado — l'Homme Doré — et la tribu perdue d'Israël — à laquelle on voudra sans cesse abouter quelque peuplade autochtone. Et c'est ce monde nouveau habité de peuples nouveaux qui y circulaient depuis des millénaires qui allait en fait empêcher les Européens de se prévaloir d'une mythique fondatrice s'appuyant sur les seules vérités évangéliques.

« Cartier s'émerveille de la fertilité de la région qu'il vient de découvrir, relate Marianne Mahn-Lot, région "pleine de beaux arbres... et *sorte de France*". Il reçoit bon accueil du seigneur du lieu, le Huron Donnacona (...) Au milieu des Sauvages émerveillés, il fait sonner les trompettes, *leur lit le prologue de l'Évangile de Saint-Jean*, fait le signe de la croix sur les malades [2]. »

« (...) Les religieux accompagnant Colomb, relate pour sa part Tzvetan Todorov, commencent à convertir les Indiens ; mais il s'en faut de beaucoup que tous s'y plient et se mettent à vénérer les saintes images. "Après avoir quitté la chapelle, ces hommes jetèrent les images sur le sol, les couvrirent d'un tas de terre et pissèrent dessus" ; ce que voyant Bartholomé, le frère de Colomb, décide de les punir de façon bien chrétienne... "il amena ces vilains hommes en justice, et, leur crime ayant été établi, il les fit brûler vifs en public" [3]. »

Les Sauvages sans cesse émerveillés des premières chroniques ou des premiers débarcadères finissent toujours par souiller de leur impureté ontologique la main qui allait les bénir et les baptiser pour les

convertir au royaume du conquérant. Pire encore, ils opposeront au baptême par l'eau, le sel et les Onctions des premiers missionnaires une espèce de cérémonial sui generis sanctifié par le feu, les caresses bien aiguisées, les tisons ardents et autres expédients, comme en témoigneront abondamment, par exemple, les « Saints Martyrs canadiens ». Jamais les missionnaires européens ne comprendront-ils que la célébration qu'ils désigneront de « martyre » ne sera en fait qu'un baptême à la mode du pays. Un baptême les conduisant tout droit à cette vie éternelle qu'ils avaient si généreusement offerte aux Peaux-Rouges qui accepteraient de devenir Peaux-Blanches pour la gloire du Seigneur-Dieu.

« Souffres-tu suffisamment pour te mériter le Paradis promis par ton Manitou ? » s'enquérraient les *Sauvages officiants en arrachant délicatement un* autre ongle ou en prélevant une lanière supplémentaire à même le corps de l'Europe chrétienne qui se voyait exécuter à petit feu, presque amoureusement. Dans son film intitulé « Como era gostoso o meu Francês ! » — « Oh ! comme il était délicieux mon petit Français » — le cinéaste Nelson Pereira dos Santos a montré tout le côté érotique des rites anthropophagiques célébrant le joyeux contact entre la Vieille Europe et les Terres Paradisiaques du Nouveau Monde.

En fait, dès le moment où le premier Sauvage eut goûté à son premier missionnaire ou embroché son *premier navigateur, l'Amérique était née. Ainsi, le* Nouveau Continent allait-il digérer d'abord, dans une grande fête incantatoire, celui qui finira rapidement par le conquérir. L'Europe aura eu tellement peur de se fondre et de se réincarner dans l'Indien qu'elle fera de l'élimination progressive de cet être « sans foi, ni loi, ni roi et ne valant même pas la place qu'il occupe » le principe même de sa réussite en Terre d'Amérique !... Non sans que nous soyons nés entretemps et à son insu de ce grand génocide fondateur.

Incidemment, dès le moment, également, où le « délicieux petit Français » réussira à s'enfuir du chaudron initiatique et à échapper aux célébrations nup*tiales de la laize côtière pour se réfugier au fond de la* forêt, de la mata ou d'une isle perdue, l'Amérique était consommée. Derrière l'administrateur, le conquérant ou le mercenaire officiel, il y aura toujours en effet un échappé prêt à disparaître à jamais des filets concentriques de la Chrétienté pour se transformer en boucanier, en bandeirante, en flibustier ou... en coureur des bois. Un coureur des bois qui ira spontanément « camper son bivouac » auprès d'une squaw devenue rapidement la mère de ses enfants.

* * *

Mais nous qui sommes les héritiers impavides de cette grande rencontre fortuite, qu'avons-nous à dire sur cette Terre d'Amérique qui nous a enfantés et dont nous n'avons choisi ni le nom ni la prescription.

Nous qui sommes les fils de Cortés et la Malinché, de Sacajéwa et de Louis Riel, d'Iracéma et de Tiradentes, qu'avons-nous à dire sur cette Terre dont nous avons toujours été l'incarnation imprévue ?

Sauvages et Indiens par nos mères, Corsaires et Conquistadores par nos pères, à la fois vainqueurs et vaincus, partie du génocide et responsables du génocide, qu'avons-nous vraiment à dire sur cette aventure qui se continue et dont nous sommes l'inévitable contradiction et la constante dualité ?

« En tant que Brésilien, confiera un Affonso Romano de Sant'Anna, je me sens constamment (...) pris dans une parole double, dans une parole qui parle de deux choses à la fois. Et il me paraît que c'est le propre de la nature brésilienne d'être ainsi double : à la fois "indien" et "européen" ; à la fois civilisé et barbare, de telle manière que tout écrivain brésilien est condamné à vivre en même temps au fond d'une forêt vierge et en plein milieu des villes modernes ! »[4]



Il aurait pu dire exactement la même chose du *Péruvien, de l'Antillais, du Mexicain ou... du Cana*dien. Le Canadien qui a tellement honte de n'être pas sorti du bois même s'il est né en plein centre-ville métropolitain au coin de rues aux noms aussi hagiographiques et aussi déplacés que Sainte-Catherine Saint-Hubert et Saint-Denis. Mais qui sont ces saintes et ces saints qu'on a placardé sur l'Amérique et qui vivent en symbiose avec la rue Hochelaga, l'isthme de Téhuantépec ou l'avenue Toupac Amarou ?

Il existe un lieu près de Montréal qui s'appelle « La Chine » et qui hantera toujours notre mémoire. L'Europe a cru débusquer ici un passage vers l'Asie et s'est retrouvée avec l'Amérique. Au lieu de chercher *une terre d'accueil métissée à un peuple tellurique* dans l'au-delà même de la mer, on poursuivra sans cesse le rêve d'une nouvelle mer ou d'un nouveau passage à travers les terres — la Mer de l'Ouest, le Passage de l'Orénoque — pour atteindre un royaume — la Guyana ou le Saguenay — qui n'existera que dans l'avers même du désir géographique. Tout ceci pendant que le véritable Machu-Picchu ou l'Ultima Thulée échapperont durant des siècles à l'astrolabe judéo-chrétienne.

Il existe un lieu aux confins de l'Amazonie brésiliano-péruvienne qui se nomme Benjamin Constant et qui interroge sans détour la morphologie amé*ricaine. Une fois épuisé le rêve asiatique, en amont du* dernier igarapé et du dernier bayou, l'Europe n'aura-t-elle enfin achevé la traversée de l'Amérique que pour se nommer elle-même et remonter son propre cours ? Elle avait pourtant fondé dès le départ, quelque part dans le Brésil Mineiro, un établissement nommé Três-Coraçoes (Trois-Coeurs) pour y abriter ses amours multiples.

Il existe encore sur ce continent un lieu, deux lieux, trois lieux et... mille lieux aux noms aussi révélateurs que La Désirade, Marie-Galante ou Les Grenadines, et qui nous invitent à accrocher un hamac entre les Amériques le long de cet arc-en-ciel volcanique où l'Afrique a rencontré l'Europe sur une mer autochtone nommée Caraïbe.

Tout ce métissage transgéographique se balançant en nous comme un Alizé indécis entre la Croix-du-Sud et le Pôle-Nord-Magnétique ! Qui sommes-nous maintenant ? En cet instant précis ? Que sommes-nous ici même ? Où sommes-nous et quel est le lieu qui parle à travers nous si nous avons oublié — ou plutôt si nous n'avons jamais su très bien d'où nous venions et où nous allions ?

« Indiens perdus dans la Cathédrale et luttant contre toute forme d'évangélisation. » (Affonso Romano de Sant'Anna), nous sommes des autochtones étrangers, nés ici même, et ayant sans cesse tenté de nous soustraire à l'incarnation cartésienne en terre américaine et au massacre chrétien ayant suivi le festin initial. Mais nous ne sommes pas tout à fait sûrs pour autant de la beauté et de la transcendance du résultat. C'est-à-dire de nous-mêmes. Et c'est pourquoi nous habitons depuis toujours le continent de l'avenir en conjuguant notre présent au futur de crainte de ne pas aimer notre sociologie joyeusement maganée.

Voyageurs impénitents portant des carquois invisibles et des attachés-case bien chromés, nous sommes toujours en quête de cette identité errante et fugitive qui constitue sans nul doute notre seule carte de crédit véritable. Portagant de rivières en rivières et d'isles en isles ce « métier à métisser » (René Depestre) nommé América, nous formons une longue catalogne à l'histoire trouée et à la géographie suspendue entre les chaînes andine, antillaise et inuitienne. Cela ne suffit-il pas ? Ne débordons-nous pas de ressources toujours inconnues et d'une esthétique chabinée dont nous sommes les seuls à ignorer la richesse et l'éclat ?

* * * *

Naviguant incognito sous les flots de cette Amérique onirique construite par l'Europe pour son renouvellement érotique, nous sommes devenus la bouche qui avala un jour sa propre chair. Nous sommes cet ailleurs enfin incarné dans un ici confondu à sa propre altérité.

Cafusos indélébiles, mamelucos inextinguibles ou canadiens-français-québécois à triple battant nous sommes tous devenus des Métis à deux ou trois étages, à deux ou trois personnalités. Souriant en deux ou trois langues, chantant en deux ou trois couleurs, sous le couvert de cette explosion anthropologique appelée Amérique ! □

Notes

1. Cité dans Marianne Mahn-Lot in *La Découverte de l'Amérique*. Paris, Plon Flammarion, 1970, p. 85.

2 in *La Découverte de l'Amérique*, op. cit., p. 78. C'est moi qui souligne.

3 Voir *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 49. C'est toujours moi qui souligne.

4 Propos rapportés dans une entrevue de Serge Bourjea parue dans *La Quinzaine Littéraire* (Paris), avril 1987.



RICHARD PARENT

An interview with Frank Beardy,
Chief of Nishnawabe Aski nation

Away Back Toward the Rising of the Sun

DOMENICO D'ALESSANDRO

The history of the Americas differs little from that of the rest of the world. Il is filled with bloody massacres fueled by too much greed and too little respect for other human beings. In Canada the confrontation between the white man and native people has not been as bloody as that in the United States. Settlement began at the arrival of the French, Jacques Cartier, Samuel de Champlain, and Seur de Monts. Most attempts to settle this land failed due to the harsh winters and diseases they had to endure. Some dissatisfied settlers began to live among the natives, trapping and hunting, these came to be known as « Coureur de Bois ».

There was a great profit to be made in trapping; the best in this trade were the native people. Their collaboration was essential to the growth of the fur trade. England soon joined in the profits by establishing the Hudson's Bay Company. Valuable pelts were traded for beads and worthless trinkets. Each side trying to coax the Indians to trade with them and not the other. This competition fostered the construction of trading posts ever further westward. Given their dependency on the Indians to supply them with the valuable commodity at practically no cost to them, a diplomatic relationship was established. The settlers that arrived later on stayed in the southern portion of the country. Expansion was not as swift as in the United States, therefore the native people were able to hold their lands. However, soon they were subjected to the laws of the established governments, treaties were drafted and reservations established. The belief by the new settlers in the argument set forth in the United States through "Manifest Destiny" was not altered by the different historical background.

This attitude is the persistent source of the established culture. The Indian people have been relegated to folkloric roles of our past based on myths rather than facts. Our educational establishment has made very little effort in promoting native culture as part of our heritage. Today, after generations of reservation life, the problem of self determination of the native people still exists.

Domenico D'Alessandro: Who is the Nishnawbe Aski Nation?

Frank Beardy: We represent 42 communities in northern Ontario, north of the Fiftieth Parallel or the CN line right up to the Hudson's Bay Coast, and west from the Ontario—Manitoba boarder east to the Quebec—Ontario border. It is quite a huge area and most of the communities are totally isolated. They are only accessible by air.

V.V.: What is the relationship this organization has with the Federal and Provincial Governments? Do you work within the confines established by them or do you have alternatives?

F.B.: That is part of the political process. We are now entering into certain agreements with the Federal and Provincial Governments through the tripartite process, on the memorandum of understanding which we signed last winter; to try to look at various sectors; for instance, economic development or education or health, trapping, resource development issues, that type of thing; to see if maybe we can come up with a three-way agreement... an agreement by the Federal Government, by the Provincial Government and the Native People. To come up with a working mechanism by which the native people could have certain jurisdictions and proceed to work towards the development of an Indian self-government.

V.V.: So now there is no self government within the Indian communities, they are still subject to the laws set forth by the Provincial and Federal Governments.

F.B.: Basically, that is what exists now. Although the native people have always maintained the fact that self government is an inherited right which they never gave up during the signing of the treaty or afterwards, and it was not given up through the conquest of war as we have known other aboriginal groups in the world to have gone through. Native people in Canada, particularly in the Nishnawbe—Aski Nation did not lose their inherent right to self determination through conquest of war nor did they give up in the signing of the treaties or in any other agreement for that matter.

V.V.: I know the Gitksan and Wetsuweten Bands are going through a land claim trial in British Columbia for the recovery of over 57,000 square kilometers of land. The position the Provincial Government has taken is that the Indians have had no claim to property rights since the colonial days. I assume this is not the position that the people you are representing find themselves in.

F.B.: Basically, that is the same position I guess that the Governments, both the Federal and the Provincial, particularly the Provincial Government of Ontario is trying to adopt. That our right for the lands was extinguished when we signed the treaty. Prior to 1929, our people who were not signataries of any treaty were already subjected to Provincial laws. So, the game laws that were applied to our people caused them great distress because you were only allowed to hunt, fish and trap during certain seasons of the year. There was no welfare, there was no social assistance, there was no housing, there was nothing.

V.V.: So basically, they took away your means of survival.

F.B.: Yes, even before we signed the treaty. That is why the native position has always been that they were coerced into signing the treaty. Because the Provincial laws were already applied to them, even before they signed the treaty. This happened during the early 1920's, this application of Provincial laws to the people of the Big Trout Lake Region. The Chief then, the spokesman of that time, made a special request to the Crown of England to have representatives of the Crown go to Big Trout Lake so the people could sign the adhesion, so that they could enjoy the life they used to have prior to the Provincial interference.

V.V.: This treaty was signed by the Indians to obtain the right to hunt all year round.

F.B.: Yes, to hunt, fish, trap and gather all year round, which was being applied to other people.

V.V.: What is your reaction to the situation today when reservation boundaries are set up, when Provincial boundaries do exist? Are you attempting to remove them, or resigned to accepting them?

F.B.: We have never recognized them, when it comes to the gathering, the hunting and fishing among our people we don't recognize the boundaries that have been set up, either treaty boundaries or Provincial boundaries, whatever. I think that our people... our elders tell us that they agreed to reserve boundaries because they were told, and had heard stories from their southern brothers that the influx of the white people are going to be moving to the north and our elders have said that they wanted to ensure that certain parcels of land that are under federal jurisdiction, looked after by the Crown of England that would assure us that we would always have land, that we would have a home to go to or grow old in.

V.V.: So would this land be considered Crown Land?

F.B.: Yes, it is Federal land, even today it is Federal Crown land. But as far as land that falls outside the reserve boundaries, they were told by the treaty party that they could have access. They could hunt, fish and trap at any time or season outside of those boundaries. That was a treaty right.

V.V.: Has that been upheld?

F.B.: It has been upheld in some cases simply because some communities are more isolated than others. Where you have the northerly communities, it has been upheld because the Provincial Government realizes that they cannot patrol the whole region, it would be too costly.

V.V.: So your goal is taking preventative measure to a future problem before it is too late.

F.B.: Yes. Through our work with the fishing agreement and through our work in defining the jurisdiction of Indian Governments... We are trying to define that. We are trying to say, hold on, we have a special relationship with the Federal Government and that special relationship came about with the signing of the treaty of 1905 and the adhesion of 1929. Now, what does that treaty specifically say... that we have certain rights, and those rights deal with hunting, fishing, trapping and gathering, education health, whatever. Now lets get down to the brass tacks and define those rights and come up with a solution that is equitable not only to the Government but to the native people as well.

V.V.: You are not trying to change things but merely clarifying them.

F.B.: We are also trying to inform the Canadian Government, the Ontario Government and the public that somebody is misinterpreting the treaty and that misinterpretation at times goes back to the dollar question, the finances. We signed the treaty in good faith, our forefathers have told us that our elders have said that, we signed in good faith, we agreed to cohabit with the white man, but we did not give up all our rights to the land, nor did we give up the land because it was not ours to give up in the first. We have always said and made it known to the Canadian public is that, the Indian Nations in Canada and the western civilization's concept of land ownership is totally different. As far as the western or European Civilizations go... they have their own system of monarchs, kings and queens or whatever... and when you plant a flag on a piece of land, that's your land, it is owned. We have an entirely different interpretation, we say we don't own the land, no man on earth can ever own the land, land which was created by the Creator and only He has the ownership of that land. We are just here as custodians.

V.V.: How is your culture promoted through education within the reserves?

F.B.: In order to survive as native people we have to start teaching our young people to be proud of their culture, to learn to read and write their own language first, that is a priority. There have been studies done by world renowned linguists on the native culture in Canada, the feedback we're getting from these people is scary because what they are saying is that in ten to twenty years from now most of the native languages are going to be gone. We see that in today's society where Indian families, native families are not teaching their children how to speak their native tongue. They're not teaching their children how to write the native language. The communication system is so massive, so great now a days, the TV, the newspapers, the whole society is geared towards the english language. I guess in some cases, there is a lot of parents that are questioning the value of their own culture in terms of language, and we are losing it. Our elders are telling us to stand back and look at the existing school system and the school system that was implemented when we were younger and going to school, and say feed the culture through there.

V.V.: How was it implemented before? Did you have a say in the education given...?

F.B.: No, we didn't have a say.

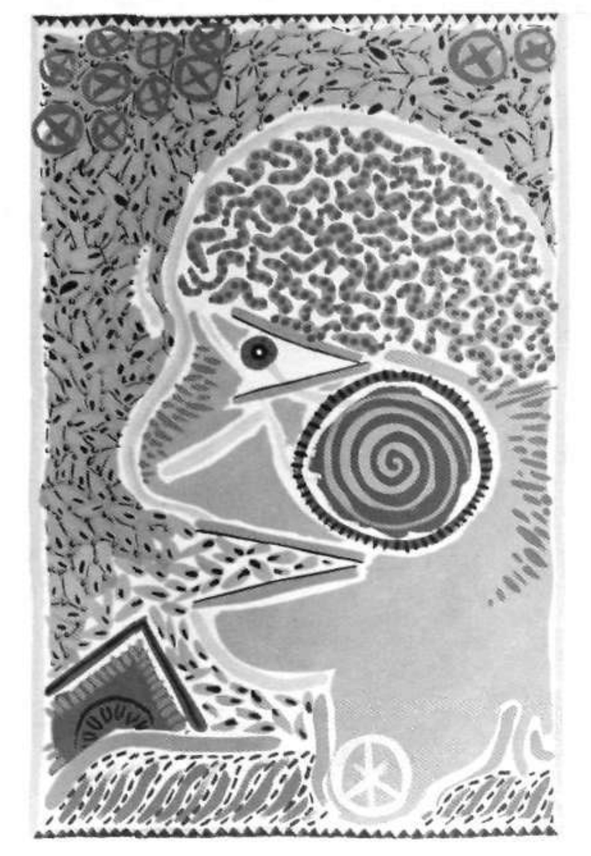
V.V.: So it was brought upon you by the existing government.

F.B.: Yes, it was brought upon us by certain religious groups; there was the Roman Catholic Jesuits that developed the residential school system that along with the Anglican Church system...

V.V.: What is a residential school system?

F.B.: Residential school system is what I went through and most of the people my age and older went through. They started building schools right across the country. In northern Ontario they had one at Solocot which was the Anglican residential school system and they had one in Macintosh which is the Roman Catholic residential system, they had one in Konora and one in Sault St. Marie. And what they did

▷



was about the end of August or first part of September, every child right across the north were flown into these schools and made to stay there until the following June when the school was over.

V.V.: So these youths had no connection with their families and culture.

F.B.: No, we had nothing, we were gone for ten months of the year with no connection to our culture to our families, to our languages, whatever. We were discouraged to use our native tongue, if we were caught speaking in our native tongue we were given the strap.

V.V.: You were punished for communicating in *your own language?*

F.B.: But now we are trying to change that around. We are saying that within our own school system, we have to feed our culture our language to our children, so that they can maintain our values.

V.V.: Are you teaching as well the modern sciences such as computer technologies?

F.B.: Oh, yes, that is part of the curriculum

V.V.: So there is a connection to the world outside the reservation?

F.B.: Yes, there is a certain percentage that is devoted towards native culture, a larger percentage is devoted to the outside world like math, sciences, and computers, that type of thing. We are trying to find a balance, we know the importance of education, we want our children to get as much education as they can get, we don't want to jeopardize their future by just feeding them one sector and not the other. Because we know that in order for them to survive in the white man's school system... they have to leave the reserve in order to further their education, so we arm them with the tools to insure that they survive.

V.V.: Getting back to the legal problems you are confronting. What is the case you are bringing to the International Courts of Geneva against the Government of Canada? It is related to the treaty we discused previously or does it have wider implications?

F.B.: It goes back to the treaty but I think it adds a little more to the framework that we have established. I haven't read up on it, our delegates just came back, one of them is to prepare a paper, he went on vacation shortly after. I don't know if he was able to complete the background paper that he was writing. But I do know that the main thrust that they went to Geneva on was to show the world governments that maybe the Federal Government and the Provincial Government are not living up to the commitments they made in the treaty. At the same time, the right to self determination by aboriginal groups throughout the world is an inherent right, it's not a right that can be delegated by man or through man's set up of legislation. It is an inherent right that is given to you by God by the Creator or however you want to term it.

V.V.: So it is based on humanistic grounds.

F.B.: Right. I think that was the main thrust that was made in Geneva.

V.V.: It is interesting that you refer to aboriginal rights throughout the world. Is there a forum or an organization that unites all the various groups?

F.B.: Yes, there is a forum we know as the... I think it's called the World Council of Indigenous People, it connects indigenous people from all around the world. From Lapland to South America to Africa to anywhere...

V.V.: Does this body work within the United Nations?

F.B.: We don't have the recognition that we so desire within the United Nations.

V.V.: So you are not recognized as nations.

F.B.: Well, we are recognized up to a certain level, but I guess the World Council of the United Nations feels that there are existing government structures that they have to work with. But there is a lot of sympathy and we are recognized up to a certain level when dealing with social development or economic development or educational development.

V.V.: Your representative in the United Nations remains Canada.

F.B.: Basically, yes. But we are working with other groups within that indigenous council to bring forth our concerns and issues that we have between the Federal Government of Canada and ourselves.

V.V.: *Do native people consider themselves* Canadian, it seems to me to be a cultural problem. If you don't believe in boundaries and Canada is defined by boundaries...

F.B.: Oh, yes, native people are proud to point out that they do consider themselves as Canadian citizens. There is one thing that you will see. You will note, that if you travel to any Indian community in Ontario and in all of Canada for that matter, the strong ties that the native people feel towards the Crown of England. When the constitution was brought home by Pierre Elliot Trudeau a lot of native people, especially the older people felt they had been betrayed by the Crown of England.

V.V.: Why is there such loyalty towards England and not to the Canadian Government, is it because of the problems you are recently facing?

F.B.: I don't think it's that. When we say the Crown of England I think many people feel... O'kay the Crown of England gave certain jurisdiction to the Government of Canada as a body to ensure that the native people have a place in Canadian society, their rightful place. Our native leaders and our elders recognized that. In some cases it goes back to the days of the conflicts, especially around the border areas, the conflict between the Americans and the English, the French and the English, those conflicts.

V.V.: So the Indians were forced to take sides.

F.B.: In essence, forced to take sides, but I think they went to the side they felt most comfortable with. Whether they felt that their rights would be protected by that certain monarch that was in power in those days. So that feeling carried over. When the world wars came, native people volunteered their services.

V.V.: We never hear in our history of their participation. We always hear of the Americans, the British, the Canadians, the French, but we never hear of the natives' exploits.

F.B.: That's right. We younger people refer to them as the forgotten heroes, our fathers and our grandfathers that fought in the wars. They did just as much as any other regiment, as a matter of fact we were talking the other day of some of the stories we used to hear, that you don't see in newsprint or in novels or in movie theatres. The exploits they did, even to a point where some of the most decorated war heroes were of Indian ancestry like Tommy Prince from Manitova, one of the most decorated heroes of World War I or II. But whoever hears of Tommy Prince, nobody, he died a pauper. He is in a pauper's grave now.

V.V.: In Canada, we have today this Multicultural movement where different communities promote their heritage. How do the native groups relate to this? You wouldn't consider yourselves to be part of this movement.

F.B.: Well... There is always a point that is brought out by native people, not just within a cultural context but with other issues. It is that we are the first citizens of this country, that has to be recognized. That we are not a special interest group. We are not a special interest group! I think when native people say that it brings to light their line of thinking. That within the multicultural society of Canada we have no problems fitting within that society. But, to be termed as one of the many cultural groups of Canada, with the same distinction as the ones that immigrated to Canada, we want to be separated from that. □

Notes

1. Title taken from a letter General Carleton wrote his superiors in Washington making use of "Manifest Destiny". In this letter he states that the Indians having recognized the white man's superiority, have surrendered their lands. The "Manifest Destiny", proclaimed that America was destined to be ruled by the Europeans and their descendants. As the controlling race they were responsible for the lands, the mineral wealth, the forests and of course the Indians themselves.

Diagnostic



1
C'est vrai, nous avons connu
des sensations extrêmes et la raison
blanche qui les accompagne,
quand le pianotement au bout des doigts
sert de mesure et même
de comportement face à l'abandon.
Nous sommes longtemps restés
à vivre dans ces extrêmes sensations
à la limite des nerfs et de l'espace,
mettant la pensée à table et croyant
que les choses sont un juste galbe
pour la pensée. Mais regarde
et tu ne sais plus qui regarde.
Touche, frissonne ou pleure
et tu ne sais plus qui se souvient.
Alors parfois on s'attarde, à quelques
centimètres à peine de soi-même
la main démesurée le corps
excédant de peu son contour,
n'ayant plus de mots pour le passé
se trouvant pur jusqu'au bout des ongles
et sans violence pour avancer.
2
Il y eut le sexe, sa toute-puissante clarté,
son nombril du monde où la vue d'ensemble
s'entortille, on y est allé, on a sombré,
on a coulé par sa bonde pour se faire
tourbillon et tenir le temps qu'il faut
afin d'éprouver la divine gravité
et geler doucement dans le tic-tac
des principes contraires. Cent jours d'affilée
le sexe gicle et l'on devient rêveur,
renaclant mal les toxines du mauvais sommeil,
déchirant sa chemise ou brisant ses lunettes
contre une porte et si l'on sort
en courant dans l'herbe ou la première neige
c'est pour sentir combien l'espace nous saisit
et aspire déjà à détraquer nos sensations,
à nous prêter de fausses mains s'il le faut
pour masser le ciel ou des yeux d'occasion
pour le crépitement d'un dernier orage
en septembre, où nous reconnaîtrons notre peu
de maîtrise sur le temps et notre rage
primitive accouplée comme toujours aux éléments.
Alors, si l'on rentre et que la chambre
est encore là, campée dans ses couleurs
et enrobant le lit d'une clarté de mi-journée,
on se couche dans ses propres nuages
faute d'avoir touché la terre et le ciel, au loin.
3
La nuit les organes filent
d'un corps à l'autre mais les donneurs
visages bleus sont déjà sous terre.
Le temps est une immense difficulté
comme si le partage du moindre sentiment
nous laissait dans le doute de l'avoir vécu.
Nous bougeons tous ensemble ensuite,
vers le premier
comptoir, le spécial du jour ou le bureau
des plaques d'immatriculation. Les signatures
s'agitent, une à une barbouillées et nos noms
y sont rarement reconnaissables.
Un seul désir nous porte :
changer de peau selon le principe
des transformations solidaires
et demeurer nus un instant entre deux vies
pour qu'éclatent les signes distinctifs,
l'idiotisme du beau, la griffe de douleur,
le défaut sous le sein gauche ou l'allure
inimitable du pénis et de sa peau retroussée.
L'empreinte de l'orteil, du pouce, de la voix.
Et déjà la cohorte des graphologues
se penche sur un r agressif, une voyelle
égocentrique, un accent grave sans tonus.
Seulement alors saoûlés de chromosomes
nous descendrons avec les autres
pour marcher, travailler et nous plonger
dans l'avenir.
4
Je ne sais pas, j'avais espéré autre chose
qui tienne en peu d'explications, qui saisisse
le clé de sol des événements qui nous ont portés
déportés lâchés pour morts et relancés
sur la piste de nous-mêmes, à petit train,
j'aurais souhaité pouvoir dire combien le désastre
est un pauvre refuge et c'est vrai,
l'intelligence n'a guère appris de ses vertiges
il y a quelques édifices en acier déjà vieux
qu'il faut rendre à la poussière, quelques îlots
habités qui tombent dans le champ de tir
des entrepreneurs et pour le reste
les élégies pour un meilleur monde, l'alléluia
du salut public soudain pris de court
par des maladies inconnues, inoculées en secret
dans les chambres, les tunnels nocturnes
les luxures champêtres au sein de mère-nature
s'illustrant encore en rainettes imbéciles
et en frissons de lacs aux profondeurs de plomb.
Mais à vrai dire l'angoisse
brûle sa matière avec le temps, la douleur
nous civilise un peu plus nous laissant si semblables
aux anciens, qui dressaient leur fantôme à marcher
dans les chaînes, l'estomac creux, au sortir
de la peste.

Pierre Nepveu

Transculturation: naissance d'un mot

Jean Lamore





Dans le prologue qu'il rédigea en 1940 pour le *Contrapunteo cubano del tabaco y azucar* de F. Ortiz, Bronislaw Malinowski raconte sa première rencontre personnelle avec le savant cubain : celle-ci eut lieu en novembre 1929 à La Havane. Et il précise : « Le docteur Ortiz me dit alors que dans son prochain ouvrage, il allait introduire un nouveau terme technique, le terme « transculturation », afin de remplacer plusieurs expressions courantes, telles que « changement culturel », « acculturation », « diffusion », « migration ou osmose de culture », et d'autres du même genre qu'il considérait de signification imparfaite. » Malinowski dit avoir accueilli le néologisme avec enthousiasme, et qu'il comptait l'utiliser constamment, sans omettre d'en préciser toujours la paternité.

La louable attitude de Malinowski n'a malheureusement pas été celle de nombreux auteurs qui, soit ont utilisé le mot transculturation en laissant le nom d'Ortiz dans l'ombre, soit lui ont donné un sens à leur convenance, trahissant ainsi sans vergogne son créateur, soit même ont voulu le laisser tomber dans les brumes de l'oubli. Au moment où la notion de *transculturation* prend chaque jour davantage d'importance il n'est pas inutile d'en rappeler la genèse, en un mot de rendre à Ortiz ce qui est à Ortiz...

La deuxième partie du *Contrapunteo*... (1940) est intitulée « Du phénomène social de la "transculturation" et de son importance à Cuba »[1]. Dans ce texte anthologique, Fernando Ortiz indique qu'il emploie pour la première fois le mot « transculturation » et qu'il a l'intention de le substituer (du moins très largement) au vocable « acculturation ». Selon lui, l'histoire de Cuba est exemplaire à cet égard : chaque immigrant, déraciné de sa terre natale, a subi un double processus, d'abord de « déculturation » ou « ex-culturation », ensuite d'« acculturation » ou « inculturation », et en fin de compte, comme synthèse, un processus de « transculturation ». Il précise de façon très novatrice : « À Cuba, dire siboney, taino, espagnol, juif, anglais, français, anglo-américain, noir, yucatèque et créole ne revient pas à indiquer seulement les divers éléments constitutifs de la nation cubaine... chacun d'eux est également la dénomination historique et synthétique de chacune des économies et des cultures qui se sont manifestées successivement ou simultanément à Cuba », et ce, au long de quatre siècles d'histoire tumultueuse. Après avoir passé ainsi en revue les diverses vagues d'apports culturels sur le sol de Cuba, Ortiz en arrive à la définition du mot : « Nous entendons que le vocable « transculturation » exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte — ce qui est en toute rigueur ce qu'exprime le mot anglo-américain d'« acculturation » —, mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure, — ce qu'on pourrait appeler « déculturation », et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation ». Finalement, comme le soutient l'école de Malinowski, en tout embrassement de cultures il se produit la même chose que lors de la copulation de deux individus : l'enfant a toujours quelque chose des deux géniteurs, tout en étant différent de chacun des deux. Dans l'ensemble, le processus est une *transculturation*, et ce vocable renferme toutes les phases de sa parabole. »

La méthode d'Ortiz

Fernando Ortiz s'est d'abord formé au cours des années 1895-1910 et a connu de très près l'école criminologique italienne de Lombroso et de Ferri. Et le premier livre important d'Ortiz, *Los Negros Brujos* (1906), dénote clairement cette influence. Mais l'originalité d'Ortiz a consisté à se servir de cette méthodologie des pays occidentaux développés, pour l'appliquer, en l'adaptant, aux réalités de la société sous-développée qui était la sienne. Les savants occidentaux étudiaient de l'extérieur les sociétés « primitives » ; Ortiz, quant à lui, se mit à étudier la sienne de l'intérieur. En outre, Ortiz ne se contentait pas de l'étudier, il voulait la modifier afin qu'elle puisse se développer.

Julio Le Riverend a expliqué de façon très claire[2] qu'Ortiz, tout en étant positiviste, a cependant été très réceptif à d'autres courants, comme le matérialisme historique. L'historicisme apparaît dans *Los Negros esclavos* (1916). À cette époque, la notion d'acculturation est très en vogue : chère aux Nord-Américains, elle débouche sur l'idée d'assimilation, que devait réfuter avec tant de vigueur Frantz Fanon : fondée sur un fait éminemment eurocentriste, elle impliquait que l'indigène, le « sauvage », le « barbare » devait obligatoirement « s'assimiler », ou encore « se civiliser ».

Or, Ortiz, en étudiant le processus de formation ethnoculturel de Cuba, définit un processus totalement différent : la transculturation, qui se caractérise par le choc. L'« ex-culturation » des peuples conquis, soumis ou exploités, n'empêche pas certains synchrétismes : le conquérant prend lui aussi une part de sa culture. Il y a aussi « in-culturation », c'est-à-dire une acquisition réciproque d'éléments culturels.

Ainsi, la transculturation, telle qu'Ortiz la définit en 1940, n'est pas un moment, n'est pas un facteur isolé, mais bien un processus séculaire, constant, permanent. On peut dire que le positivisme initial d'Ortiz s'est enrichi de nombreuses « impuretés » : l'idée qu'il a introduite est un instrument qui a encore aujourd'hui une valeur indiscutable pour les sociétés en voie de consolidation nationale.

Universalité du « troisième découvreur de Cuba ».

Juan Marinello a qualifié Fernando Ortiz de « troisième découvreur de Cuba », après Colomb et Humboldt. Et, en effet, on peut dire qu'Ortiz fut, au début du XX[e] siècle, celui qui a défini, révélé, expliqué l'être cubain — ce qu'on appelle « lo cubano » ou « la cubanía » —, il l'a fait en montrant les racines africaines et leurs apports culturels et historiques. Ceci est la signification nationale de l'oeuvre d'Ortiz. Mais elle a également donné des clefs décisives pour comprendre le monde caribéen et circum-caribéen. Elle est la manifestation scientifique d'un humanisme qui prend sa source dans la pensée du grand José Martí.

Dans une célèbre conférence de 1942[3], Ortiz a décrit les différentes phases que connaissent les races ou les cultures en situation de choc, au cours de leur transculturation réciproque. Il qualifie la première de phase « d'hostilité ». Le Blanc agresse le Noir pour l'arracher à sa terre et le réduire en esclavage. Au bout de cette phase, le Noir est vaincu, mais non résigné. On arrive ainsi au XIX[e] siècle. La phase suivante est dite « phase de transigeance ». Le Noir, soumis, cherche des accommodements. La sexualité tisse des liens qui aboutissent au métissage. Dominant et dominé sentent parfois qu'ils ont une même patrie à construire, mais se méfient ou ont peur l'un de l'autre. C'est la première génération créole. On atteint la 3[e] phase, celle de la deuxième génération créole, c'est la « phase adaptative ». Le Noir imite le Blanc, et selon Ortiz c'est la phase la plus difficile. Le Métis cherche à se faire passer pour Blanc, et se sent perpétuellement frustré. La 4[e] phase est celle de la *revendication*. L'homme de couleur récupère son patrimoine et ne rejette plus ses racines. Respect et coopération s'établissent peu à peu entre Blancs et Noirs. Les préjugés séculaires et le poids discriminatoire des facteurs économiques s'interposent encore : c'était là, selon Ortiz, la phase des années 40.

Il est évident que ces phases dans les rapports inter-raciaux ne sont pas exclusivement cubains. Et elles ne sont pas non plus propres aux rapports entre Blancs et Noirs, et tous ne passent pas forcément par la succession entière qui a été décrite. Mais on peut observer le processus globalement semblable sur tous les continents. On observe d'abord une période d'opposition de la culture native à la culture conquérante. Ensuite, on assiste à une sélection par la culture native de traits offerts par la culture conquérante : les échanges se font dans les deux sens et se forme une culture métisse. Ces inter-actions réciproques, Roger Bastide les a décrites en les regroupant sous le terme d'« acculturation » (en anthropologie culturelle) : il y a donc danger de confusion des termes.

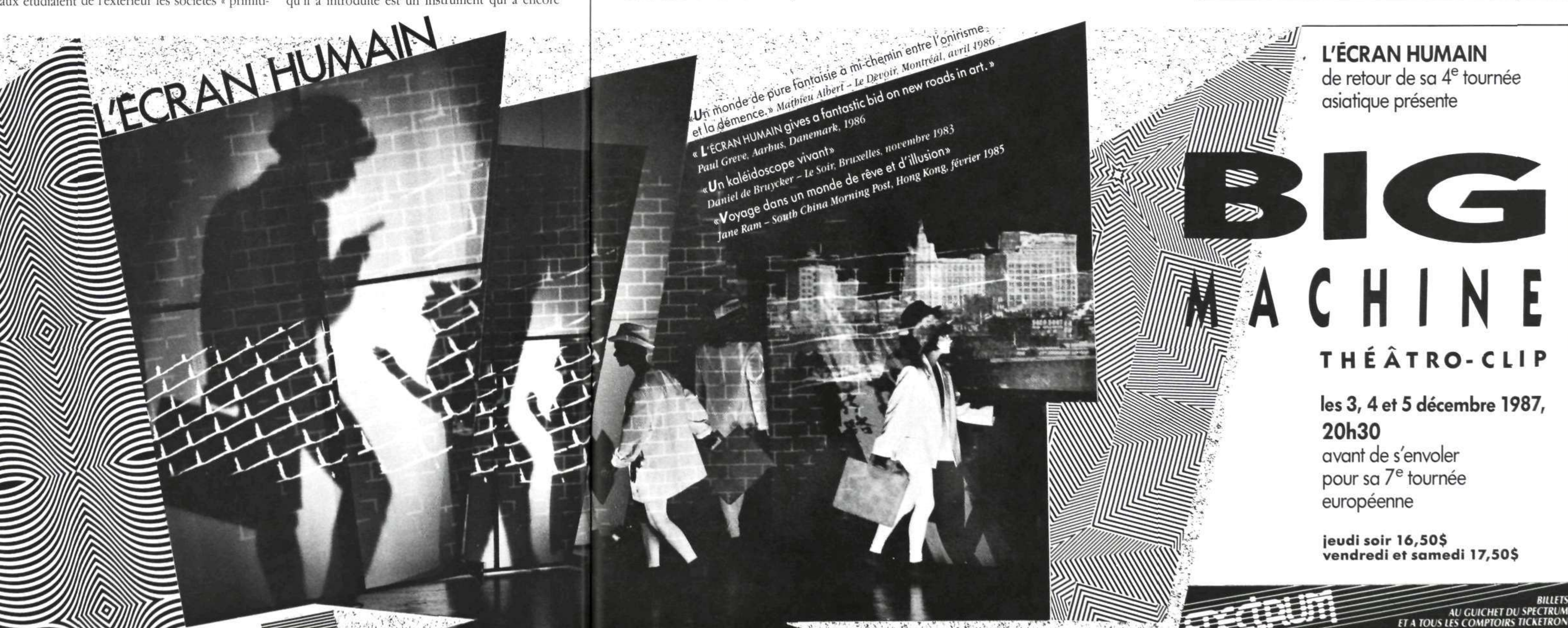
Inversement, d'autres auteurs (comme Eladio Rodríguez Otero et Germán de Granda à propos de Puerto Rico) utilisent le terme « transculturación » pour désigner « la graduelle substitution ou le déplacement d'une culture par une autre ». Le mot transculturation signifie ici un processus qui aboutit à l'assimilation complète d'une culture par une autre[4].

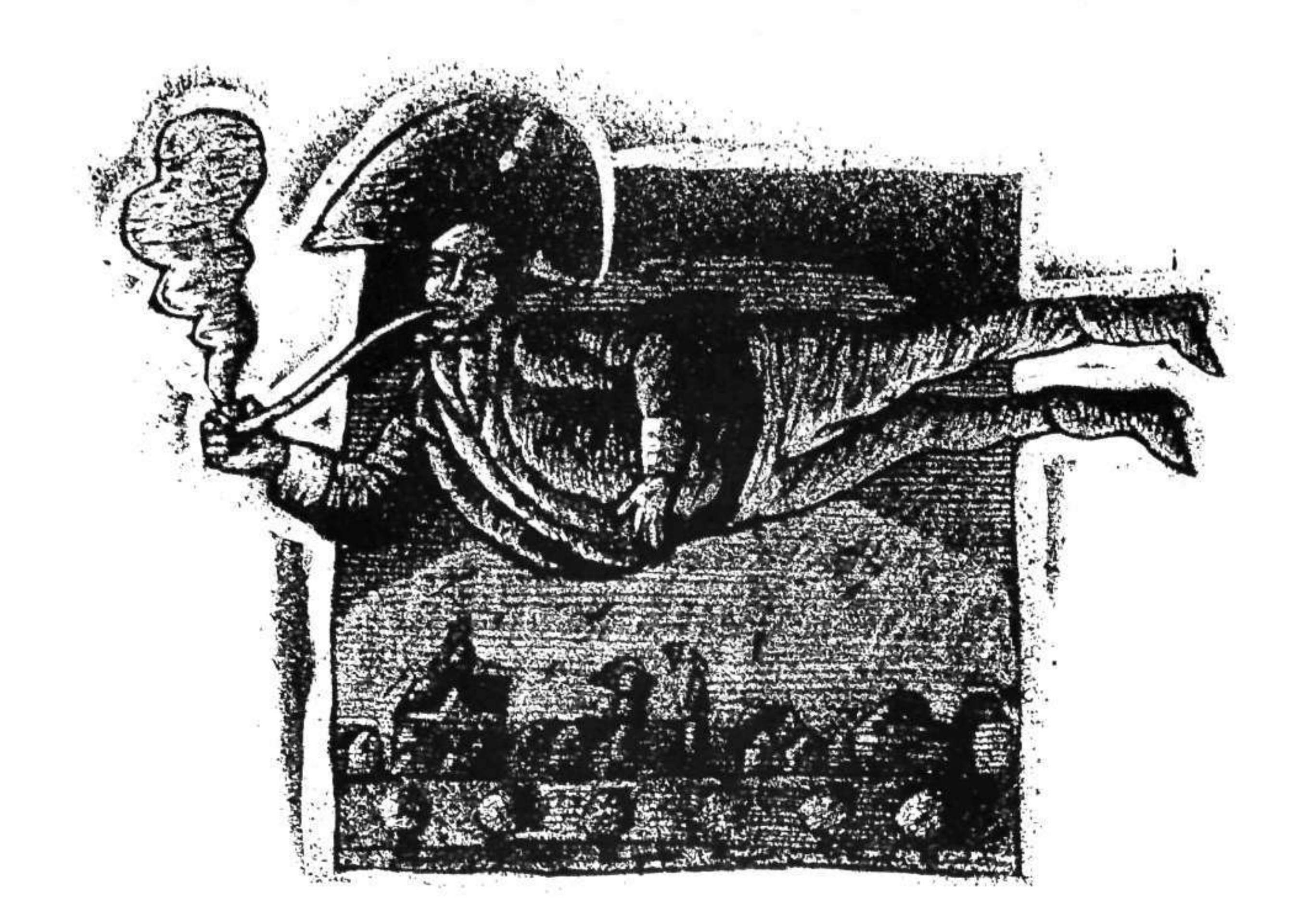
En fait, le sens exact et créateur de la transculturation selon son « inventeur », F. Ortiz, est clair et doit être réhabilité : la transculturation est un ensemble de transmutations constantes ; elle est créatrice et jamais achevée ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.

L'importance historique de cette notion, son caractère profondément évolutif et vivant, et aussi son optimisme résolu font qu'elle a sans nul doute de beaux jours devant elle, à condition de lui redonner son sens original, en rendant à Ortiz ce qui lui appartient, et à l'histoire le contenu et le sens qui sont les siens.

Notes

1. On peut consulter ce texte (en espagnol) dans l'édition de 1973, Editorial Ariel, Barcelona (p. 129 et suiv.).
2 *Tres observaciones acerca de la obra de Fernando Ortiz*, in *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, sept./déc. 1981, La Habana, Cuba.
3 *Por la integración cubana de blancos y negros*, conférence prononcée par Fernando Ortiz le 12 décembre 1942, et publiée par la revue Ultra (La Havane) en janvier 1943.
4 *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo*, Éditorial EDIL, Río Piedras, 1980 (dans ce livre, F. Ortiz n'est jamais cité).





NORMAND COUSINEAU

Éloge du tabac

JAVIER GARCIA MENDEZ

Du tabac, — on le sait depuis Tchekhov, — il est impossible de dire les méfaits. Les paroles qui tentent de le faire renvoient fatalement à la détresse et à la pusillanimité de ceux qui les profèrent. C'est précisément ce qui arrive avec les paroles de Nioukhine, le personnage de Tchekhov. C'est ce qui, par ces temps rigoristes, arrive avec les paroles des militants contre le tabac : leurs dires parlent moins des méfaits d'un objet que d'une méfiance commandée aux sujets à l'endroit de comportements susceptibles d'échapper à la régulation des appareils. Sans que leurs porteurs le sachent nécessairement, ces dires font partie d'un discours proliférant, à la constitution duquel contribuent aussi bien les opinions de Le Pen au sujet du sida que les taxes québécoises sur l'alcool, les récentes lois étatsuniennes touchant les manières de lit et les enquêtes dites journalistiques autour des performances extra-conjugales de Gary Hart.

Mais on se gardera ici du pamphlet et on en restera à l'éloge. De quel tabac s'agit-il ? Non pas de celui qui se consume dans les pipes, largement célébré déjà, du madrigal de Walter Raleigh au roman majeur de Leopoldo Marechal. Moins encore du tabac rapé et depuis longtemps démodé, avec les prises duquel Napoléon scandait des prises autrement rapaces. Il ne s'agit pas non plus de la cigarette, — objet anonyme que souvent nous brûlons distraits, d'une passion industrialisée, — forme imposée au tabac à cette époque que Walter Benjamin appelle « de la reproductibilité technique de l'oeuvre d'art ».

Le tabac comme différence

Voilà. Il s'agit justement du tabac en tant qu'oeuvre d'art. Il s'agit donc de l'objet que ce mot caraïbe désignait (et que son dérivé espagnol désigne encore à Cuba) au moment de l'arrivée de Colomb à des rives dont les habitants, sans être consultés et avant même d'être « découverts », avaient été baptisés « Indiens ».

Peu de temps après cette « découverte », le pouvoir nominateur des Européens atteint le tabac lui-même, — il se change en *cigarro, puro, habano, tubano*, — objet étrange pour les nouveaux venus, qui y discernent l'un des signes de la différence américaine. Car, si les rapports dont nous disposons ne mentent pas, Colomb affirma que les « Indiens » étaient en tout pareils aux sujets de sa majesté, excepté ce tison fumant qui leur sortait de la bouche.

La remarque attribuée à l'amiral décrit un nonchaloir, trahit un étonnement et dessine une distance. Nonchaloir des Aborigènes, étonnement des Européens, distance que la perception de ces derniers instaure en mettant en exergue une pratique qui leur est inconnue. C'est dans cette distance suscitée par le tabac que, à partir de 1492, va se construire la culture de l'Amérique s'étendant au sud du Río Bravo. Une culture qui, essentiellement façonnée par les vainqueurs, consacre le gros de ses énergies à nier et à anéantir les vaincus. Culture de destruction qui commence par le génocide et la dévastation, se prolonge par la réinvention de l'esclavage et culmine, entre autres, sur une fausse découverte de la latinité américaine. Latinité officielle, homogénique et hégémonique, qui continue, encore aujourd'hui, d'occulter le magnifique apport de centaines de groupes ethniques de quatre continents aux formes de vie de l'Amérique métisse. Latinité qui, — je l'ai dit ailleurs, — s'autorise de l'oubli du maté et du bortsch, du taled et du talmud, de la polka et du pulqué, du vaudou et de la macumba, du cochon de lait pibil et du candombé. Latinité qui se justifie de l'effacement de quénas et métiers à tisser, de lamentations cachiquelles et advocations yorubas, de délicates alchimies de pommes de terre, coriandre et huitlacoche, de terribles hyménées de curaré et mayombé.



Latinité qui s'autorise et se justifie, aussi, de l'oubli et de l'effacement du tabac. Non pas, bien sûr, du tabac en tant qu'objet banalisé et universalisé par le marketing des compagnies et les inerties de la consommation, mais du tabac en tant qu'emblème de l'américanité originaire et, par conséquent, en tant que composante de notre métissage culturel.

Transculture et tabac

C'est dans une grande mesure au tabac que, — non par hasard, — nous devons le concept de *transculturation*. Car c'est en pensant le réel métisso-américain à partir de l'opposition entre ce produit d'Amérique et le sucre, venu d'ailleurs, que Fernando Ortiz, en 1940, construit un tel concept. Le livre où il le fait, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, est un livre métis. Comme le tabac des Aborigènes dont il retrace l'histoire. Comme la production du tabac à la suite de l'arrivée des Européens et de l'instauration par ces derniers de l'esclavage des premiers Américains et des Africains, production dont Ortiz démonte jusqu'au moindre des mécanismes. Livre métis parce que loin de la pureté académique que Buffon, épouvanté (c'est Foucault qui en parle dans *Les Mots et les Choses*), opposait au mélange inextricable de descriptions, citations, fables, etc., dont se nourrissait l'écriture de Aldrovandi. En effet, les titres des chapitres complémentaires du *Contrapunteo* ne vont pas sans rappeler les rubriques de tel chapitre de la *Historia serpentum et draconum* : « Du phénomène social de la "transculturation" et de son importance à Cuba », « Des graines du tabac », « Du peu de nicotine du tabac cubain », « Des nouvelles données par un jésuite à propos du tabac et de ses vertus », « Du tabac et du cancer », « De la manière dont le tabac fut découvert à Cuba par les Européens », « Du couplet andalou sur le tabac cubain »...

Retournerions-nous, avec Ortiz, à une *épistémè* dépassée, ignorante des acquis de l'ethnologie et de l'anthropologie de son temps ? Que non. Érudit minutieux mais inventeur (oui : *mais* ; car érudition et invention ne font pas toujours bon ménage ; demandez sinon à Thomas Kuhn), le savant cubain secoue les habitudes académiques, ne s'embarrasse pas des règles de la bonne méthode et fonde une manière d'agir qui abat les barrières s'interposant entre le fin chercheur et ses béotiens de sujets, entre l'écriture scolaire et ce dont elle parle. Et, ce faisant, il annonce les très « modernes » études dites « de l'in-

térieur », propres à tout un courant des disciplines sociologiques actuelles.

Biographie du tabac

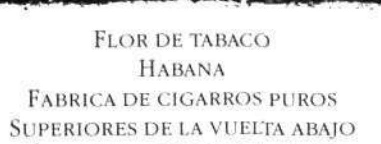
Ethnologie et anthropologie à proprement parler américaines, dont la méthode ressemble curieusement à celle que peu avant Ortiz, en 1933, Serguei Tretiakov proposait pour le roman. Ce dernier disait alors : « Une chose que l'on suit pendant qu'elle voyage entre les mains des hommes peut en dire plus sur une époque qu'un roman psychologique. » Voilà, *précisément, ce que fait Ortiz en retraçant la « biographie du tabac »*, qui est tout à la fois une biographie du métissage et de l'Amérique métisse. Biographie elle-même métisse, car conjoignant les rigueurs de la recherche scientifique et celles de la recherche poétique. Biographie cubaine qui, dès son ouverture, déclare sa dette à l'égard d'un poème espagnol du XIVe siècle : *El libro del buen amor*, de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, largement inspiré lui-même de l'islamisme.

Il n'est pas surprenant que, malgré son style réitératif (tributaire de racommodages à la Montaigne et des besoins didactiques), l'écriture de Ortiz trouve constamment son bonheur dans l'élan poétique, dans la métaphore audacieuse, dans un humour très peu académique. Un humour souvent présent dans les nombreuses prises de position politiques de Ortiz, comme, par exemple, dans la référence au type de culture permettant l'obtention de « ces feuilles blondes préférées par certains marchés étrangers, surtout dans cette Allemagne si passionnée maintenant par les apparences nordiques et leurs rousseurs ». À cela, Ortiz ajoute cette scolie ; « Il est peut-être dangereux de remarquer aujourd'hui que cette pratique agricole, même si elle est originaire de Cuba, peut être qualifiée sans réserve d'indiscutablement judaïque et marxiste, puisqu'elle a été inaugurée dans les plantations cubaines par ce grand cultivateur que fut Luis Marx. »

Le sens de la fumée

Mais revenons à notre éloge de ce tabac que Ortiz oppose au sucre de manière plurielle et dont il rappelle la condition, non de produit technologique, mais d'objet d'art infernal lié à la magie et puni par l'excommunication et la pendaison. Le tabac est complice de *la multiplicité des formes et du travail* humain, adversaire de l'uniformité et de la machine. La relation qu'il exige du fumeur n'est pas moins multiple, car elle implique le métissage de tous les sens. Du tabac, avant de le goûter, on considère la figure, le fût, les nuances de sa couleur. Et les données du regard sont indissociables de celles provenant du toucher et de l'odorat : on évalue la texture du tabac, sa consistance, la profondeur de son arôme. Enfin (*détail que Ortiz oublie*), le fumeur le porte à son oreille et le fait rouler entre ses doigts, afin de se mettre à l'écoute du rapport entre la sécheresse et l'humidité de ses sombres abîmes.

Métis jusque dans sa saveur, jamais pareil à lui-même, le tabac refuse l'anonymat des produits issus du mercantilisme. Il demande des dizaines de mots pour désigner son anatomie et près de mille pour nommer ses diverses matérialisations. Tout à la fois humain trop humain et aristocrate, il a des *tripes*, se couvre d'une *cape*, s'orne de *bagues* et de *cravates*. Il porte son humanité jusqu'à avoir nom, prénom, adresse, lieu de naissance, nationalité, tel que le découvre le regard minutieusement européen de ce personnage du *Palace*, de Claude Simon, qui interroge inlassablement un étui à « cigares » dont le roman omet de dire qu'ils sont des Partagás et qu'ils portent la signature de M. Cifuentes :



FLOR DE TABACO
HABANA
FABRICA DE CIGARROS PUROS
SUPERIORES DE LA VUELTA ABAJO
CALLE DE LA INDUSTRIA No 520
REPUBLICA DE CUBA
SELLO DE GARANTIA NACIONAL DE
PROCEDENCIA



Impur mélange de feuilles d'une variable variété de cohibas, le tabac contredit la dénomination espagnole de *puro*, mot-cep qui n'arrive pas à entraver les *élans de liberté de l'objet qu'il prétend purifier. Oui*, de liberté. Car le tabac (c'est encore Ortiz qui le rappelle) est lié, au XVIIIe siècle, aux premières rébellions contre le conquérant. Et à la fin du XIXe, en 1895, c'est à l'intérieur d'un tabac qu'arrive à La Havane le mot d'ordre de la révolution pour l'indépendance nationale.

Avant cela, les tordeurs (et non « rouleurs ») de tabac avaient obtenu, à travers des luttes, la pratique de la lecture durant le labeur. Et, à la différence des auditeurs des réfectoires des collèges religieux, ils avaient conquis également le droit de choisir les textes qu'ils allaient écouter. José Martí avait appelé « tribunes de liberté » les tables de lecture des usines de tabac. Le titre du premier texte que les travailleurs qui y oeuvraient se sont fait lire justifiait largement la désignation : *Les Luttes du siècle*.

Comme les autres, les luttes du tabac traversent les siècles. Après avoir introduit les esclaves africains en Amérique, la plupart des Européens transplantés outre-Atlantique refusaient encore tout commerce avec cet objet philistin : il était chose de Sauvages, *affaire de Nègres et d'Indiens. On sait toutefois que*, plus tard, le tabac gagne les Blancs et que, du même coup, il gagne une bataille contre plusieurs de ceux qui l'adoptent. Parce que l'adoption du tabac implique un combat : celui de la tenue.

Même si, aujourd'hui, hors de Cuba, seuls les héritiers de M. Homais sont en mesure de se payer le tabac, peuvent-ils le tenir ? Peuvent-ils se tenir avec lui ? Font-ils preuve de cette remarquable *sprezzatura dont témoignent les photographies de* Freud, Orson Welles, Fidel Castro, Bertolt Brecht ? Je m'inspire du dernier pour dire que le tabac est le déclencheur d'une pluralité de gestus. Des gestus qui vont de celui, impérial, de Churchill, jusqu'à celui, risible, de certains personnages littéraires. Chez Maupassant, chez Cortázar, comme dans les textes que nous donnent à lire les restaurants les plus huppés de Buenos Aires, Montréal, Paris, Rome, New York, le « cigare » est la plupart du temps un trait du ridicule bourgeois, un pur indice de position économique, le signe d'un exhibitionnisme hypocrite, à la fois puéril et obscène. Le président de votre banque, — se proclamerait-elle royale ou impériale, — ne fume pas : il feint de fumer et, ce faisant, produit un contresens. Le même que, accomplissant pareille feinte, produisent banquiers, industriels, généraux et propriétaires terriens dans l'Amérique métisse.

Pourquoi en est-il ainsi ? Parce que l'esthétique du tabac est indissociable de son éthique, et que son éthique, — Apollinaire l'avait déjà insinué dans « Le Cigare romanesque », — est le négatif de l'éthique bourgeoise. Il est le négatif de la morale du capital, du mercantilisme, de la chronométrie du travail et des rapports sociaux, de cette morale qui prospère en Amérique depuis l'arrivée de mes ancêtres européens (et peut-être des vôtres), qui avaient soigneusement occulté leur propre métissage. Il ne s'agit pas seulement du fait que le tabac, comme le signale Ortiz, répand l'haleine d'un esprit méditatif, critique et rebelle, en tout opposé à l'esprit bourgeois de l'époque actuelle. L'opposition dont je parle vient à la fois de plus loin et de plus près. La production du tabac n'est pas régie par les horaires conventionnels, et sa consommation ne se plie pas à l'emploi du temps *quadrillé de l'homme d'affaires ou du technocrate* bourgeois. L'ensemencement des cohibas, la cueillette, le séchage des feuilles sont des opérations qui obéissent aux rythmes cosmiques de la lune, du soleil, des vents, des pluies, des saisons. Et ce rythme régit encore les opérations de fabrication du tabac, qui n'ont pas besoin du regard exotique de Mérimée ou de Saura pour que puisse être perçu leur caractère artisanal.

Une semblable régulation préside à la cérémonie par laquelle le fumeur transforme le tabac en architectures de l'air et des cendriers. Dans ce cas, le goût et le rythme de consommation du tabac proviennent d'aléas aussi peu saisissables en termes bourgeois que ceux du besoin, du désir, du plaisir. L'inventeur de la psychanalyse (ces renseignements se trouvent dans *L'Auto-analyse de Freud*, de Didier Anzieu) mit l'appétit du tabac, à titre d'hypothèse, en rapport avec une fixation érogène à la zone labiale. Auparavant, il avait proposé de manière plus catégorique qu'il s'agissait là, avec le goût de l'alcool et de la cocaïne, d'un des appétits substitutifs à la masturbation qui, elle, était le « besoin primitif ».

Mais il suffit de se situer au strict plan de la production pour saisir la suprême contradiction qui oppose la consommation du tabac à la mentalité bourgeoise. Car, d'un point de vue économique, cette cérémonie consiste en quelque chose qu'en termes bourgeois on ne peut désigner que par des illogismes. Fumer équivaut à investir du temps et de l'argent afin de produire de la fumée et de la cendre, antonomases du vide, de l'illusoire, du manque de profit. Fumer consiste à fabriquer des déchets, à produire de la déperdition, à gagner une perte.

Ce sont là des figures qui font horreur aux idéologies du profit et du « progrès » à outrance. Des figures conceptuelles que l'américanité originaire propose, par le biais du tabac, aux pauvres raisons de la raison commerciale, cartésienne et arithmétisante. Des figures conceptuelles dont la nécessaire reconquête par les Américains dits latins demande une mise à distance de la parole normalisatrice et une pleine réappropriation de leur condition métisse. Réappropriation qui devra peut-être trouver son fondement épistémique dans ce *marxisme magique* dont, récemment, Eduardo Galeano proposait l'invention. □



The Other Frontier, A Montreal Story

BRUNO RAMIREZ

In the early 20th century, as Italian immigrants added Montreal to their list of favoured destinations, the city's cosmopolitan image was severely put to a test. The massive arrival of Italians, particularly between 1900 and 1914, was a major factor to the diversification of the city's ethnocultural make-up. But how was the "otherness" that Italians brought to the city perceived by the local population? How did their "italianness" enter the multivaried urban universe and become an element of cosmopolitanism?

These questions are tough ones for the social historian and this is so because of the difficulty of reconciling two aspects or two moments of a complex historical dynamics which were equally part of Montreal's urban universe: on the one hand, the transnational metropolis with its multitude of languages, of religions, of ethnic institutions, of building façades, of living-room decorations and brands of tea. On the other hand, the city as one stop in a long voyage; the city as it first appeared to a newcomer, with its composite language made-up of street-car noises, landing-ship whistles, organ-grinder's melodies, incomprehensible name-callings, admonitions from uniformed officials, and the eyes of people staring at you as you crossed the street from Windsor Station carrying your bundle of belongings, headed toward the labyrinth of streets and alleys. The city, where all this had to be turned somehow into a living wage. In brief, the city as an urban frontier.



KAMILLA WOZNIAKOWSKA

Of course, if they wanted, Montrealers could easily ignore this latter dimension of their urban universe and just stick to the former: there were enough events which nourished the cosmopolitan image of their city, and Italians were already major contributors: the ladies club organizing concerts of classical music; the band of the Bersaglieri playing rousing military tunes; Enrico Caruso bringing the best voice of Italy to the shores of the St. Lawrence; then there were these two crazy Italian journalists who were bicycling around the world and during their stop in Montreal entertained passers-by with games of acrobatics.

But Montrealers who were minimally attuned to the city's opinion-making machine, could hardly miss the other side of the Italians' urban presence. And the signals coming from that machine could be quite confusing. Reading the reports that were regularly published in the city's two major French papers, one day one would learn that the majority of these "disciples du macaroni" came from Piedmont and spoke "a deafening dialect that had nothing to do with the harmonious and sweet Italian spoken in Florence"; on another day it would be learned that most Italians came from Calabria and Sicily. One day italians would be presented as mostly musicians by trade, another day as *terrassiers*; On other occasions, newspaper reports took pain in describing some aspects of the life-style of the Italian immigrant population. One reporter who went to visit a downtown dwelling which housed a large number of them, was struck by the « nauseating odors emanating" from what seems to have been a polenta meal, and by the state of promiscuity in which these foreigners were living. Another one who went to visit a mining camp outside Montreal, found the Italians working there resembling Amerindians in the way they housed themselves and spent their after-work hours.

The profile emerging from this kind of reporting was a shifting one: no systematic attempt was made to define the "otherness" that Italian immigrants brought to the city, but just to assert this "otherness". And thus it left ample space for the public imagination. One could carry this "otherness" in the direction of folklore: eating macaroni all the time, making strange screams and gestures in front of a Madonna statue, wearing funny hats, etc. Or, the paternalistic-inclined could see in the misery of these "others" the Canadian starting line of an economic race that one day would turn many of these "pauvres diables" into as many Catellis.

Of course, the ordinary Italian immigrant of this early period couldn't care less of what Montrealers thought of him. What mattered most (to him) was earning enough money for himself and his family, finding ways to make the long and often idle winters less miserable, having some occasional fun, and to try not to get into trouble: for getting into trouble—no matter how intimate and private the grounds for one's action could be—meant appearing immediately in front of a judge. In the socioeconomics of sojourning of the pre-World War I period, the chances of getting into trouble were high indeed. A casual insult murmured by a passer-by, an unkept promise by a padrone, overexcitment during a game of cards, competition and rivalry for the few Italian women available in the colony, and fear—the fear of one who knows he doesn't belong there; the fear of one who feels surrounded by strange people and places, concealing a hostility that may suddenly turn into violence. The traps were so wide and so varied as to involve the whole range of possible indictments: from simple felony to capital punishment.

From about 1903 on, Italian immigrants got more and more into trouble at a rate roughly proportional to their growing numerical presence in the city. The overwhelming majority of these troubles grew from actions involving other fellow-Italians; fights, beatings, acts of jealousy and revenge, intimidation. It was something that clearly expressed the difficulty of these immigrants to share a corner of the urban frontier—the difficulty to coexist in a narrow social and psychological space which only to a small extent was defined by them.

But what to many of them may have been a frontier life, free from parental pressures, from priests' admonitions and other forms of social control, a place where one had to be constantly on the lookout, was actually the most sophisticated and cosmopolitan city in Canada. And part of this sophistication was making sure that the language of the inarticulate, the language spoken through troubling and violent acts, be converted into printed words, and then into public knowledge, with all the excitement and fear that this may produce to the readers. And so, the city press got into the action. And what had been a shifting and confusing profile of these foreigners, became increasingly an effort (whether conscious or not is irrelevant) to define what this "otherness" was all about. The first rule of this operation was insuring that any report that found its way into the typesetting room, no matter how trivial the act, be identified as committed by an Italian. Not just "Maria Caruso bites Angelo Lo Presti in the neck", but "Italian Drama", etc. Not just "C.D. strikes roommate with a knife", but "The Italian Knife", etc. So the adjective or the noun "Italian" was increasingly associated with less than civilized acts, or with suspense-generating adjectives like "mysterious", "impenetrable", "inexplicable", and the like. As if this was not enough, newspapers (particularly *La Presse*) took to reporting crime news involving Italians committed throughout North America. It did not take long before the act of associating Italians with crime became a "fait accompli" in the public imagination. When in June of 1905, a woman was found murdered in a northern district of Montreal, rumours started circulating among the local population that Italians must have been involved in this drama. The inquiring ▷


KAMILLA WOZNIAKOWSKA

officer had to issue a statement denying the allegation. And when the body of an unidentified man was found after a fire destroyed a stable, a reporter, anxious to give details on this "mysterious" case informed his readers that the face of the disfigured corpse looked like that of a foreigner, and asked whether it wasn't that of an Italian.

To be sure, Italians were no angels; and in their gregarious, segregated interaction they produced enough conflict among themselves to land in front of judges in growing numbers—to such an extent that in November 1905 the city had to hire a second interpreter to be able to handle the mounting volume of cases involving Italians. One of the reasons so many Italians got into trouble was the ugly habit of carrying a razor or a knife in one's pocket and of using it quite liberally when provoked or insulted. Forensic anthropology has only recently begun to enlighten us on the cultural roots of certain forms of conflictual or violent behaviour; and social historians have still a long way to go to explain how important it was for an inarticulate immigrant landing in a frontier situation to carry a knife or a razor.

Authorities had warned Italians (and foreigners in general) to drop this bad habit, for in a civilized city such as Montreal protection was provided to all. Surely some of these warnings may have fallen on receptive ears; but with a population that had a large portion of transients, one that renewed itself every year, warnings of that sort were most likely to miss their targets.

And so Italian immigrants kept on arriving in Montreal in increasing numbers, with their bundles of belongings, their economic goals, and probably also with razors in their pockets.

This was the time when a strange kind of wind was blowing over Montreal. Historians like to call it "modernization", and it may have some connection with what fancier writers have called "modernism". Whatever its name, some of this wind made its way into the narrow alleys and tenements harboring Italian immigrants. And some of them switched to guns.

One such case was the Totaro family, which according to their neighbours was a nice, quiet household. In February 1908, the news appeared in the newspapers: "Italian woman shot and killed by her husband". When the judicial inquiry was done, it was learned that Mr. Totaro's eldest son Antonio, age 17, had bought a gun, as a gift for his father. There, in one of the house closets, the gun stayed for three weeks, until one day—the fatal day—Mr. Totaro tried to see how it worked; to no avail, apparently, for the man started to curse saying "si é fatto rubare i soldi", and his wife answering that it was better to throw it away. Suddenly, the gun exploded in Totaro's hands and a bullet hit the lady in the forehead. This event must have been the last straw for police authorities decided to effect a series of raids in areas of Montreal known to be inhabited by italians. For the following few days, the two major French dailies carried titles such as "Une descente dans le quartier italien"; "Procès des couteaux et des revolvers"; "La chasse aux Italiens"; "Le désarmement des Italiens"; "Les crimes des Italiens"; "La guerre aux émigrants italiens". People who looked Italian were stopped in the street and searched. In one such operation, a dozen or so Italians were found carrying razors or guns in their pockets and were charged with fines or a month in prison. Among them was Lauretto Saperio, who also was carrying a razor; but he was acquitted because the police found in his pocket a shaving brush and a soap-pot as well; Lauretto was on his way to give a shave to a paesano. Several of the people arrested explained that they were newcomers in Montreal and were unaware of the city's regulations on this matter.

But one who should have known better was Giuseppe Giaccone, a Sicilian immigrant who had lived in Montreal for about eight years when tragedy struck him and at least two families. On a rainy Saturday morning in August 1904, Giaccone shot and killed a Québécois dock-worker who was trying to beat him up. During the following five months, the Giaccone affaire became a "cas célèbre" in the judicial milieu of Montreal and for the public at large. The city was going to assist at the first execution by hanging of an Italian immigrant.

Giaccone should have known better because in his younger years in Sicily he had studied law. After emigrating to North America, he had kept his interest in criminal law alive; in Montreal, the city in which he finally settled, he had made it a habit to go the Court House and attend trials as often as his tailoring trade permitted it. On that tragic morning, Giaccone had been watching a brawl involving a group of half-drunk dock workers. This event, taking place just a few yards away from his home, must have worked on Giaccone's emotion, particularly when two policemen proved unable to subdue the men and had to run for help. Giaccone must have seen it as his duty to stand in his doorstep with a gun in his hand to guard his house, his wife and his five-year old child from whatever threat those five turbulent men may have posed. But, in the murky language of violence and fear, Giaccone's gesture of warning was translated into an act of provocation. Tragedy followed.

For Theodore Duval (the victim), Montreal, particularly the city's lower side stretching several miles along the port, was also an urban frontier. He had recently moved there from a small rural town in the east of the Province; and like thousands of rural Quebecers who had taken the same path, he had to come to terms with an urban reality which had little to do with life in the countryside. For people like Duval, who were undergoing this transition from parish to metropolis, Montreal took on the aspect of a frontier also because of the growing presence of foreigners. As one watches the events unfolding on that morning of August 1904, one is watching the encounter of two subcultures. Two different itineraries that flow into the same urban reality, that intersect the same social space, that in many ways enter into competition, perhaps both prey to insecurity—even if of a different origin.

The other aspect of this story could be subtitled "Crime, as Public Entertainment". At a time when forms of mass entertainment were still in their infancy or did not exist at all, the daily press largely filled this role. How? By presenting facts and events in such a way as to rouse the readers' interest, passion, sense of suspense; by wrapping the event in a series of considerations meant to stimulate the readers' imagination and provide him/her with the elements of a "plot"—with a beginning, an end, and a choreography through which central and peripheral characters moved in and out.

The Giaccone affaire provides a perfect example of this type of journalistic exploit. To be sure, there were plenty of elements of suspense in the story to begin with, particularly as efforts got underway to have the death sentence commuted to life imprisonment. "Will he make it to the scaffold?" And while this question in all its variants was asked constantly in the press and in people's minds, other reports described in detail all the moves made by Giaccone's supporters to obtain clemency. In other instances, reports described how Giaccone—in the privacy of his cell—was preparing to face death, while others sought to transfer the drama outside the prison walls by featuring lengthy interviews with Giaccone's anguish-stricken wife. Then Radcliff, the federal executioner who was due to arrive from Vancouver, where he had done his last job, was brought into the act. This time, the question was: "Is he going to arrive on time?" And while this question was being asked, the line in front of the Sheriff's office got longer and longer. These were people who were trying to get a pass so they could watch the macabre show. It must have been too much for the Sheriff to handle, for he locked the office, sneaked away through the back door, and went home.

The day before the date set for the execution, readers of "*La Patrie*" were treated to some sort of preview of the show, due to take place the following morning. The article described in minute detail the scaffold that had been erected in the prison court to hang Giaccone: its size, how that death-machine was operated, even its cost to the tax-payer. It also provided a lengthy description of the procedure of execution, the last contacts the inmate would have with the prison personnel, his physical moves before the execution, his probable state of mind, and what his last words might be. As if this was not enough, another article explained the procedure which was to follow for disposing of Giaccone's body after the execution.

It almost seems that knowing the high probability that a last-minute clemency be granted and that the show would then be called off, these reporters wanted to give the story a conclusion—an imaginary conclusion—without waiting for the real judicial conclusion. In fact, the following morning, the order of clemency arrived, but readers of "*La Patrie*" had already watched on their mental screen the long and agonizing execution of an Italian immigrant.

By the eve of World War I, despite the Italian immigrants' efforts to transform their urban frontier into a community, the "otherness" that they had brought to the city had become well defined in the minds and hearts of many Montrealers. And one of the aspects of the city's cosmopolitanism—to many the most exciting one—was Italian crime. □

Notes

The Giaccone affaire has served as material for a fictional screenplay (« La Sarrasine »), authored by Paul Tana and Bruno Ramirez, which is due for production in 1988.

VICE VERSA N° 21

JULIE GASCON

La « Découverte » de l'Amérique

MICHEL MORIN

L'Amérique comme sentiment d'un écart (intérieur), expérience d'une fissure. Mais d'une fissure qui ouvre : sur un horizon, un espace. Sur l'expérience même de la spatialité.

•

L'Amérique ne saurait donc être confondue avec une représentation quelconque, ou bien « politique » (les États-Unis), ou bien « territoriale » (le « continent » américain).

•

Certes, l'idée de l'Amérique procède de l'appréhension, de la prise en compte de ces représentations. Mais la « découverte » » de l'Amérique (qui n'est à proprement parler rien d'autre que le surgissement de cette idée), en *s'intériorisant, se rapporte à une « rupture »* (à la fois intra-historique et intra-individuelle) du sein de laquelle se déploie une spatialité.

•

Comme elle est infigurable, irreprésentable, cette spatialité est anonyme. Car c'est la « trace » d'une blessure, d'une effraction subies par la conscience et qui « ne se dit pas ».

•



La « découverte » de l'Amérique est l'expérience de cette effraction, de cette blessure, dont on ne peut « se remettre ».

•

C'est une « enveloppe » qui s'est trouvé brisée. Ou encore : à partir de cette effraction, ce qui, durant des générations, s'était identifié comme « continuité historique » et s'était trouvé appréhendé comme « tout organique » (le « pays », le « peuple », la « nation ») apparaît comme « gangue » ou « enveloppe », bref, « représentation ».

•

La spatialité ainsi ouverte, comme effet du craquement, de la déchirure de cette *« enveloppe », n'est plus « historique » : ne peut* être « recueillie » en quelque représentation (organique).

•

En ce sens, elle se rapporte à une « attente ». « Attente » de ce qui vient, mais n'est jamais au rendez-vous (Godot). D'une parole jamais délivrée.

•

D'où le singulier rapport qui se trouve lié à cette expérience de la spatialité : le rapport à un « à-venir » indéterminable, mais inépuisable.

•

Expérience d'un « à-venir » qui ne « succéderait » à rien qui l'aurait « précédé ». Un « à-venir » sans « précession ».

•

La rupture a trait à l'interruption de cette « précession ». Telle est la « découverte » de l'Amérique : il n'y a « désormais » plus de « prédécesseurs ». Les « ancêtres » ne sont plus que des « pères morts » (auxquels dès lors on rend un *culte, avec un surcroît — un peu compassé — de* vénération).

•

Le rapport aux « prédécesseurs » est devenu impossible : on ne peut plus s'y rapporter, s'y référer. Il y a « désormais » un « abîme » à franchir (l'« océan »). D'où la « compulsion » à *vénérer* (les « prédécesseurs », les « maîtres d'Europe »). L'irrésistible « compulsion » à franchir l'« océan » pour « retrouver » (« se » retrouver).

•

Cet « à-venir » toujours ouvert et ré-ouvert, dissout sans cesse et sans relâche tout « passé », toute « continuité », toute « succession ».

•

La « chronologie » (diachronie) est interrompue. Le « passé » *revient* par bribes, morceaux, fragments, qui s'insèrent dans le « présent » (cependant toujours *différé* par cet « à-venir » angoissant — et sans cesse agissant).

•

Comment dès lors « se rappeler » quelque chose (« se souvenir »)? La seule « mémoire » possible est involontaire (bris, morceaux de « passé » qui *reviennent*).

•

Qui *reviennent* se disposer (selon d'innombrables *modes*) à l'intérieur du mouvement toujours « différenciant » de cette spatialité.

•

Comme « ré-originés ». Mais d'une origine non situable ni dans le « temps » ni dans l'« espace ».

•

L'« avènement » de cette spatialité différenciante fait échec à toute continuité « organique », ordonnée à un « commencement » et une « fin ».

•

C'est le temps de l'« exil », mais sans rémission. Sans échappatoire. Sans « abri » (Heidegger).

•

Aussi n'y a-t-il plus de « maître », sinon des « maîtres morts » (des « pères morts »). Ou encore des « pseudo-maîtres ». Si l'on préfère : des « petits-maîtres » ou des « demi-intellectuels » (Gombrowicz).

•

Qui, très souvent, l'on prendra pour des « maîtres » (parce qu'on s'est rendu sourd à une certaine « fausseté », qui, pourtant se détecte aussitôt à un certain « ton »).



D'où l'on peut comprendre le caractère forcé de toute « mémoire volontaire » dans ce contexte : c'est l'hypostase d'une continuité. Qui s'avère telle dans cette culture « ânonnée » propre aux « petits-maîtres », possédés par cette inépuisable compulsion à nier la rupture, à obturer la fissure, à conjurer le « travail » de la spatialité.

•

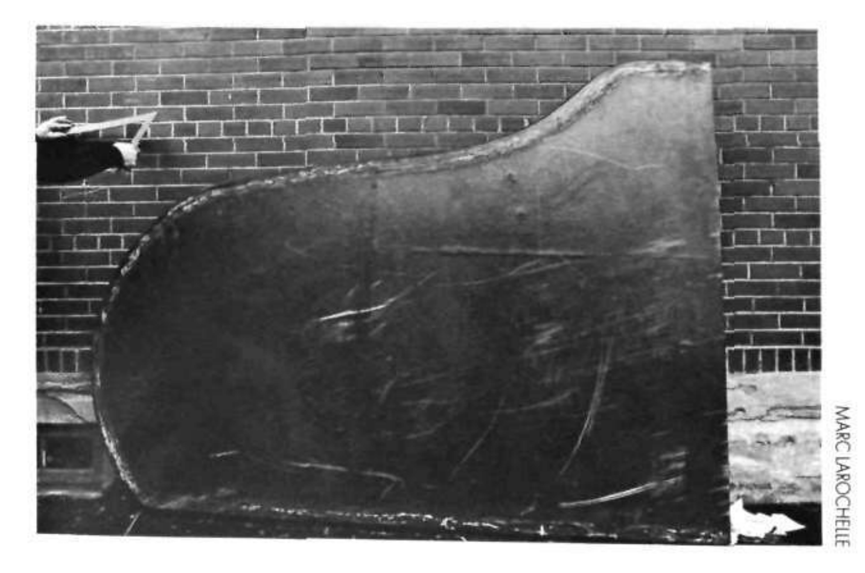
Plutôt saisir l'*âme sauvage* de l'Amérique : ce fond d'anonymat, ce fond sans fond, qui pourtant nous appelle et nous « fait signe ».

•

J'appelle *Amérique* cet « espace » à partir duquel, du « sein » duquel chaque chose, chaque geste, chaque mot apparaît « comme pour la première fois ».

•

« Dans la création poétique du poète comme dans le penser du penseur, de si grands espaces se trouvent ménagés que, y étant placée, chaque chose particulière — un arbre, une montagne, une maison, un cri d'oiseau — perd totalement son caractère indifférent et habituel. » □
Heidegger, *Introduction à la métaphysique*



MARC LAROCHELLE

Ospedale ebreo, marzo 1987

I vecchi hanno piccoli culi rugosi,
occhieggianti
da vestagliette ballerine.
A Ben il cancro gli ha già scolpito
spalle e cranio, braccia e gambe.
Soffia e smania sempre come se
uscisse dall'acqua
e come si fa a volte
col mezzo fischio, quando l'abbiamo
scampata bella.

Ma lui no.
Muore è morto e ha tanta fretta di
vivere
l'idiota quotidianità di The Gazette,
che aspetta girandosi l'anello
sistemando orologio e occhiali.
Tremola e petula come un bottegaio
fiorentino
spiritoso e caccoloso
questo fregato figlio di David.



*

Nicola P. è un vecchio pazzo proprio nel letto davanti al mio, è arrivato stamani. Nicola chiama "nursa, nursa", "mademosella mademosella", "dottoressa" : e piscia e piscia. Si mette il pappagallo, piscia e dice : è fresca, è fresca. Chiede e prega in dialett'inglese l'infermiera di origine greca che cerca di calmarlo nella sua lingua. Nicola è pazzo, piccolo e solo. E' immigrante e grida con gli occhi bianchi sbarrati.

Lamberto Tassinari



He was born in Philadelphia, Pennsylvania, on October 28, 1902 at number 738 St. Alban Street, an alley lying between Seventh and Eighth Streets in South Philly. He was baptized in the Catholic church of Santa Maria Maddelena di Pazzi on Montrose Street, on November 10, and given the name Salvatore Massaro. "Ego infrascriptus baptizavi", reads the document. He died on March 26, 1933, a Sunday, of pulmonary embolism in the Park West Hospital, at 170 West 76th Street, New York.

On March 28, *Variety*, the trade journal of showbiz, carried a lengthy obituary under the head "Medical Mishap Ends Life of Eddie Lang." On the same day the Philadelphia *Public Ledger* recalled a concert that Eddie Lang, in conjunction with Bing Crosby, had given two months before at the Carman Theatre, and announced that the funeral service would be held at the church of St. Rita, on Broad and Ellsworth Streets at ten o'clock, Thursday morning. The burial was scheduled to take place in the Holy Cross Cemetery.

A crowd of more than 5000 persons thronged the streets to view the hearse. From New York came Kitty, Eddie's widow with her sister Vera, Bing Crosby, Joe Venuti, his boyhood friend and sideman in many recordings, Lennie Hayton, plus a train-load of musicians dragooned by Joe Helbock, owner of the famous speakeasy Onyx, located on 52nd street in Manhattan, the locale and the street of jazz.

All the radio stations suspended transmissions for one minute to pay their respects to Eddie, recalls Veronica Massaro Scioli, Eddie's niece who now lives in New Jersey. Bing Crosby was deeply shaken. On his knees, he wept on Kitty's lap. Domenico Massaro, the father, paced mutely from room to room looking into the distance with his myopic eyes behind minuscule glasses. On occasion he would break his silence and repeat to himself: "They've killed my son. They've killed my son." And the pastor of St. Rita who celebrated the funeral Mass, Father McLugglin, humbly declared: "If I had a crowd like this every Sunday, we'd be sitting pretty."

The Guy with the Guitar

GIOSE RIMANELLI

DANIEL SYVESTRE

1

THE LEGEND

In 1951, years after his death, one of the major jazz reviews of the time, *Metronome*, after conducting a poll among its readers in which they were asked to name the most favored and talented figures in the history of jazz, designated Eddie Lang as the "all-time-all star" artist on his instrument. This praise was pronounced despite the emergence in the Thirties, Forties and Fifties of a string of disciples such as Dick McDonaugh, Carl Kress, Carmen Mastren, George Van Eps, and the new acoustics of the guitar as represented by the French Django Reinhardt, the Texan Charlie Christian, and Teddy Bunn.

And on March 15, 1958, the *Saturday Review*, manifestly in honor of the 25th anniversary of Eddie's death, published a piece titled "Man with the Blue Guitar". The one who invented the art of playing the guitar, "hot guitar", which in his hands became a pulsating, vibrant, animated and creative voice of ideas.

Looking backward a quarter century later, Herb Shultz opined that a great biography of Eddie Lang could have been written. All the requisite elements were there. Lang to be viewed as a hero of the "Lost Generation", adorned by a byzantine-like aureola of immortality like those that already adorned Bix, Teschemaker, Rappolo, and other pioneers of jazz whose days were brief. It was never done. Eddie Lang's life is still an open book.

Isn't true, according to a theory espoused by Joe Venuti, that the first jazz concert in history took place in 1922 in the men's room of an Atlantic City hotel before an audience of gentlemen in white ties, a Negro bootblack, attendants, waiters, police and bums? And the musicians were Eddie Lang, Jimmy and Tommy Dorsey, Venuti himself on violin and the pianist-singer Rube Bloom.

The episode, in fact, has been well recorded.

The ability of the two Italians was extraordinary and they exhibited it in a sensational manner later, on September 26, 1926, to be precise, when they cut their first "duo", titled *Black and Blue Bottom*, and on November 8 of the same year with their "classic"



Stringing the Blues.

The so-called "rivals-friends" were the musicians of New Orleans, Chicago, Kansas City who still had a banjo in their groups. Lang was the first with the guitar. As a result Eddie Lang strode sovereignly among groups already famous: the Mound City Blue Blowers, the Charleston Chasers, Red Nichol's Five Pennies, The Cotton Pickers, Miff Mole and His Little Molers, the groups of Jimmy and Tommy Dorsey, and afterwards with the great bands of Jean Goldkette, Roger Wolf Kahn, Paul Whiteman with whom he made many studio recordings.

The highly publicised sides "Tram-Bix-Lang", made with Beiderbecke and Frank Trumbauer in 1927 are still famous. Of these at least four are eminently worthy of mention here: *Riverboat Shuffle*, *I'm Coming, Virginia*, *For No Reason At All In C.*, *Wringin' And Twistin'*.

Eddie was reserved and kind though not exactly shy. When the occasion called for them, his remarks were at once witty and just. He was also generous with his money and with his winnings, the Byzantine-like aureole was already ancient.

In the winter of 1924 he went to London with the Mound City Blue Blowers with which he had already cut several sides, for an 8-weeks engagement at the Piccadilly Hotel. It was a success as well as one of the first pioneering jazz expeditions overseas. However it was his brother Tommy Massaro, now his manager, who spurred him on to further achievements. They had planned a hop to the Molise region from where their parents came. It would also be an occasion for a reunion with their sister Maddelena in Monteroduni who had settled there with her husband Gaetano Scioli and their children. Things didn't pan out for Eddie. The London fog had given his hands a violet hue, and he suffered from intestinal disturbances. So Tom went alone.

The emigration-roots dialogue had not been broken off.

2

Molise—America

Domenico and Carmela Massaro, peasants of Monteroduni, county and later district of Isernia according to the Royal Decree of August 11, 1815, from childhood had been witnesses to the effects of the liquidation of feudal relations, the decline of farming, the kidnappings, extortions of the armed bands, the reprisals of the National Guard.

The Massaros worked for the Sciolis and the Sciolis for themselves and the princes Pignatelli. The Scioli and the D'Elias of Monteroduni, related through marriage, to this day vaunt heraldic chapels in the cemetery, built in 1836 about 1300 feet from the inhabited area. A history of the locality informs us that the Sciolis were, from time to time, parish priests, archpriests and mayors of the town. The Massaros and the Sciolis got along. Perhaps they even esteemed each other, each in their own way. But Domenico and Carmela, newlyweds, perhaps drawn by the publicity describing the treasures awaiting discovery in America, left Molise with their two little daughters, Rosa and Laura. Boarding a boat in Naples, they sai- ▷

led for New York. They settled in Philadelphia, in the heart of the rising Italian community where Charles Baldi, an Italian-American who hailed from Castelnuovo Cilento, found lodgings and work for the new arrivals. Richard M. Juliani, also a Molisan, from Petacciato-Guglionesi, writes as follows: "If any Italian in Philadelphia ever was a *padrone*, Charles Baldi was the man."

Ex-peasant Domenico worked as a "foreman" on the Schuylkill Valley Railroad, and metamorphosed into a Republican. Carmela, a housewife and mother, on St. Alban Street. Here were born Maddelena, Michael, Joseph, Alexander,—a name, however, that was later changed to Thomas in honor of the Angelic Doctor of the Catholic Church, Thomas of Aquinas), and finally Salvatore (in honor of Jesus Christ "the Saviour", "the sage". In fact, at home they called him Savi and Savino).

Gaetano Scioli of Monteroduni, son of Antonio and Eugenia D'Elia, joined the Massaros in Philadelphia at the end of the century. He worked on the railroads with Domenico's labor gang, he slept in the house and fell in love with Maddelena whom he married in 1909. He was 19 and she was 17. They set up house at 701 Marshall Street where Eugania (later called Veronica) was born in 1910, followed one year later by Angelina. Veronica was one year and a half old and Angelina 6 months when Maddelena journeyed to Monteroduni in order to present the children to the grandparents. Gaetano, her husband, was to join them later on his vacation. But since he was not an American citizen, he was called up for military service in Italy, and served in the army throughout the war, from 1915 to 1918.

During this period Loreta and Antonio were born in Monteroduni, and a return to America was now out of the questions: all the sea routes had been closed. The births of Virginia, Carmelina and Salvatore (Savino) followed. "My brother Salvatore, who now lives in Rome, was born thirteen days before Uncle Eddie's death," recalled Veronica during our interview. She added: "A Salvatore had been born in Italy, and a Salvatore had died in America. The good and the bad news passed each other like ships in the night on the Atlantic Ocean."

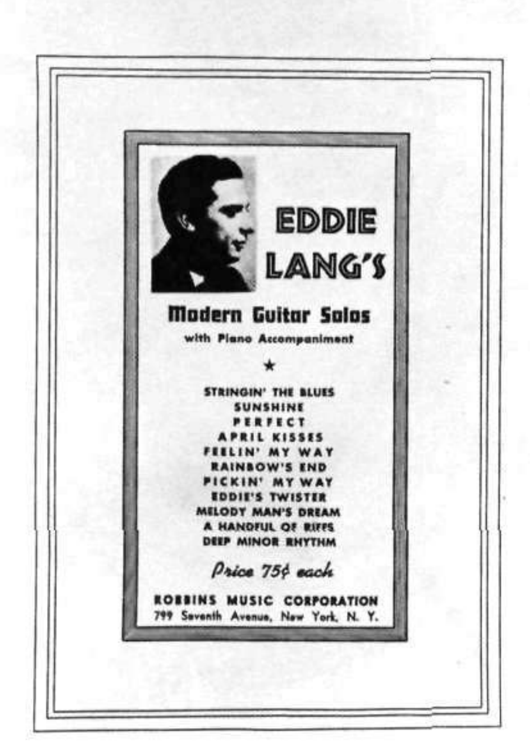
Tom Massaro went to Monteroduni and took back to America the American-born girls, Veronica and Angelina. "It was June 1925. Grandmother Carmela had died in 1923, and grandfather Domenico died in 1943," recalled Veronica. "Do you want to know," she said skipping from one remembrance to another, "why he took the name Lang? When he was going to school he was very good at playing basketball. He was five ten or eleven tall, and weighed about 160 pounds. There was a local champion that everybody knew, called Ed Lang, and the boys began to call him Lang because he was so good."

Sport and guitar took up much of his time because he had nothing else to do, Veronica continued. "There was always music on St. Alban Street. Grandpa played the guitar as did also the uncles, including my mother, everybody except my aunts Rosa and Laura." Maddelena, a name which she, in English, mangled to sound like "Mandelina", learned to play with Uncle Eddie when Savi was a child. Grandpa had crafted a guitar for him out of a cigar box and a strip of wood with strings of spun wire. Uncle Eddie was five years old at that time. And now Uncle Eddie was on the Radio and on records. He told my grandfather, "Retire from your job on the railroad, I'll take care of everything." And he bought him a new house on South 15th Street and Fitzwater, a very big house. In July 1926, secretly, he married Kitty, a girl who had been pursuing him from the time when Uncle Eddie was playing with Charles Kerr at the Al White Dance Hall on 10th and Market Streets in Philadelphia. Nevertheless she was a beautiful and nice girl, don't you want to interview her? She lives in Reno, Nevada, and is still one of the family. She had been an actress with the Ziegfield Follies in New York. And in 1927 Uncle Tom also married Mary, Mary Pettarino, the daughter of Lorenzo from Turin, with a drug-store near St. Alban Street. He brought her to the new house, too.

3

Violin, Banjo, Gibson L-5

At the age of 14 Savi was asked to form part of a trio that was performing at Shott's Cafe on 12th and Filbert Streets in Philadelphia, the trio composed of Chick Granese, Charles Sansone and Joe Venuti. They asked him to get hold of a banjo. When the dive closed, the three youths would betake themselves to St. Alban Street and there they would find Savi seated on the front steps of the house playing the guitar or the mandolin. He had been sent to the school on the corner, the James Campbell School on Fitzwater Street, to study the violin. It was there that he met Joe. They sized each other up and arrived at a mutual understanding. And now they played polkas, waltzes and blues but also classical pieces. His mother allowed him to join the group on condition that he played only within the immediate environs. She had him swear that he would not go away as long as she was alive. Thus Eddie remained in the immediate neighborhood but his fame as a soloist made the rounds of alleys and theatres. Charles Kerr, who played at Al White's Dance Hall on 10th and Market Streets took him in his orchestra, l'Aiglon. Eddie was now 18.



The big cities of jazz could be counted on the fingers of one hand: New Orleans, Chicago, Kansas City and New York. The great era of "let yourself go" had been begun in New York. But Mrs. Carmela Massaro had said no, she had exacted a vow from her son. So Eddie waited until the shootings that marked the prohibition era also arrived on St. Alban Street before taking off.

The Twenties were the years of his glory and of Eddie Lang's end. When F.D.R. arrived with his New Deal ten years later, Eddie Lang was earning more than 2 thousand dollars a week, he had appeared in the first "spectacular" in color, *The King of Jazz*, with the orchestra of Paul "Pops" Whiteman, and in *The Big Broadcast*, Bing Crosby's first film. Crosby was the "crooner" of Spokane, Washington, whom Eddie had helped climb the ladder of fame.

Pieces by Eddie, such as *Eddie's Twister*, *Hot Fingers*, *Add a Little Wiggle*, *Rainbow Dreams*, *A Little Love, A Little Kiss*, *Perfect*, *Melody Man's Dream*, *April Kisses*, *Jeannine*, *Prelude in C-Sharp Minor*, *Church Street Sobbin'Blues*, and the great duets Joe Venuti—Eddie Lang, Eddie Lang—Lonnie Johnson were quite famous.

From the first guitar crafted by Domenico Massaro from a cigar box and the material of a "mina" (a measure of grain before the introduction of the decimal metric system, which the immigrant of Monteroduni had brought to America with him along with other meagre belongings), and strings made with spun wire, Eddie launched the guitar in the jazz world, banishing the banjo. It was the Gibson L-5, invented by Lloyd Loar in 1923 in a small factory in Detroit, Michigan.

The years of Eddie Lang were the years of F. Scott Fitzgerald and George Gershwin, Al Capone, Lindberg and the Harlem Renaissance.

4

Eddie Lang—Blind Willie Dunn

Harlem was another "familiar" milieu in which Eddie Lang could immerse himself. Being dark-complexioned there was no need for him to tinge his face in order to become Blind Willie Dunn with the blacks who played under the label of Okeh "race records". He recorded with Bessie Smith, Victoria Spivey, Texas Alexander, Lonnie Johnson, Louis Armstrong, Joe "King" Oliver and others. The first jazz records that included black and white performers, that is the white Eddie Lang, bear the date of November 15, 1928. Eddie Lang and Lonnie Johnson accompanied Alger "Texas" Alexander in *Work Ox Blues* and *The Risin' Sun*. The two guitars played together created an effect never achieved before. On November 17, two days after their meeting, Tommy Rockwell of Okeh records put the two together again, aware of the enormous effect produced by the two different yet cohesive guitar styles.

The first series of 10 duets that remain fundamental in the history of the jazz guitar bear characteristically blues titles: *Two Tone Stomp*, *Have to Change Keys To Play These Blues*. Later these were

to be developed further in sessions that took place in May and April of 1929 with *Guitar Blues, Bull Frog Moan, A Handful of Riffs*. Years later Lonnie was to say: "Working with Eddie has been one of my greatest experiences. He could play better than anybody I have ever knows."

And how about *Knockin' a Jug*, recorded at nine o'clock of a very cold morning, on March 5, 1929? The group, that had been recording other pieces throughout the night, was composed of Armstrong, trumpet; Jack Teagarden, trombone; Happy Caldwell, tenor sax; Joe Sullivan, piano; Eddie Lang, guitar; Kaiser Marshall, drums. In order to keep awake on the night before they had squeezed into a taxi carrying a gallon of whiskey, "the jug" precisely. It was empty by nine in the morning. Eddie neither drank nor smoked, but he fully shared in the tired merriment of the others. In fact, he was the one to establish the rhythm and the tone with the initial strings, immediately taken up again by Armstrong, followed by a rapid and pensive solo by Eddie, the intrusion of Teaganden and the others with Sullivan's piano creaking neatly in the background, followed by classic close effected by Armstrong and the group. Finally the man from Okeh asked: "What shall we call it?" The musicians wearily eyed the empty gallon and Louis said: "Man, we sure knocked that jug of whiskey—you can call it *'Knocking' a Jug*."

Okeh's "race series" was a particular type of recordings directed to the Black public. The Black-White fusion seems to have been inaugurated by Jelly Roll Morton, the pioneer-example but key element of this pioneer effort at integration was Eddie Lang's path-breaking participation under the pseudonym of Blind Willie Dunn. Another recording which, in addition to Lang included the composer-singer Hoagy Carmichael, Lonnie Johnson, King Oliver and Clarence Williams, was titled *Blind Willie Dunn's Gin Bottle Four*. Under this title with the same group of players (except for Williams who was replaced by the pianist J.G. Johnson), on April 30, 1929 recorded *Jet Pack Blues* and *Blue Blood Blues*.

Again Lonnie, recalling those "mixed" sessions, declared: "Eddie produced bases and strings just like piano. I believe he could play everything."

Eddie Lang and Blind Willie Dunn, so exotic as artists and personages, hid but did not cancel Savi, the son of the immigrant from Monteroduni.

5

The Style

For Lang the years of intense soloist creativity and his participation in the major jazz groups of the time were 1927, '28 and '29. The first three years of the Thirties, which offered the prospect of other successes and other directions, consolidated the Lang-Crosby friendship of which their respective wives, Kitty and Dixie Lee, were components. Crosby and Lang discovered Hollywood. They were scheduled to leave for Los Angeles on Wednesday, March 29, 1933. For years Eddie had been suffering from laryngitis and on the morning he was unable to speak, and he was also suffering from the ever recurring intestinal disturbances. On the morning before the tonsillectomy, he had asked Kitty to bring two tickets for the horse races. He would have picked the winning numbers. Veronica recalled that "Uncle Eddie was scared stiff of doctors." And the bells tolled on that fear. The last memorable jazz sessions took place in 1932 with Venuti, Benny Goodman and Teagarden. Some titles belong to the lexicon of love: *Someday Sweethearts, After You've Gone*. And the very last piece of the group "Joe Venuti-Eddie Lang Blue Five" with Jimmy Dorsey and Adrian Rollini, was recorded hardly one month before the unfortunate "medical mishap" at the Park West Hospital, on February 28, 1933.





Today, at a distance of more than half century, the most advanced jazz criticism is beginning its discourse with Lang and the primary place that Lang bequeathed to the guitar in jazz. The great orchestras led by Benny Goodman, Count Basie and Duke Ellington inserted the guitar only after Lang's demonstration.

Such is the judgment of James Linclon Collier and Richard Hadlock. Eddie Lang laid the first stone. The line of evolution started out from Lang, passed through Reinhardt and Christian, pushes and pushed forward with Remo Palmieri, Barney Kessel, Tal Farlow, Jim Hall, Kenny Burrel and finally George Benson and John McLaughlin.

On the basis of the very many records cut by Eddie Lang, alone or in a group (there exist at least seventy titles exclusively with Joe Venuti, from 1926 to 1933), Collier points out that Lang's style was elaborated, learned and at the same time experimental in the sapient use of plectrum and finger. From the formal-classic *Prelude in C-Sharp Minor* to the solid blues exposition, of which the piece *Melody Man's Dream* may serve as example, Lang invented the "smear", a gliding on the key that adds to the tone something that resembles the human cry. By adopting, almost always, "downstrokes", Lang created orphic modulations and sonorities in general associated with brass not with string instruments. In the rapid introductive cadences of *April Kisses*, Hadlock counted 16 primary notes and 30 secondary notes in a "single-string runs", with precision and ease. At times he changed the angle of the plectrum or the percussive cadence in relation to the fingering on the neck of the guitar so as to obtain the desired effects. One of his techniques was that of the "dead string chords" on which the tone is deadened and suffocated without, however, losing the impact of the percussion. The very first solo recorded by Eddie, on April 1, 1927, titled *Eddie's Twister*, already offered a complete baggage of his ideas. Apart from the "dead string chords", the change of fingers on the same key for a new fresh attack, the intervals of the tenth prevail as though to simulate the presence of the jazz piano, the parallel chords of the ninth, figures in a scale of full notes, gliding on the key, the "smear", unusual glissandi, artificial harmonies, harp effects, jumping consecutive increase of chords and soothing horn-evocative phrase-markings.

"He was the first", according to another disciple, George Van Eps, "and before him there was nobody. Eddie Lang was in a state of continuous evolution. Then his career was short circuited."

6

"We the People"

On a cold Friday of November, 1986, with a wan sun in the parks, mud and litter in the streets of a Philadelphia in which the Founding Fathers two hundred years ago, in 1787, had signed the Constitution with the very famous words "We the People", strangled today by the ineptitude of the local politicians, I explored the places and where my personage, Salvatore Massaro, had spent his childhood and adolescence: St. Alban Street, Fitzwater, the dives and the wards, the pool rooms and restaurants of South Philly where he and Joe Venuti had walked and lived.

Then, in the company of my friends Rich Juliani and Frank Femminella, I drove out to the Holy Cross Cemetery—an immense stone garden. We found allotment 2022-G with the computer. The blond behind the computer asked us: "Are you looking for the guy with the guitar?" We were welcomed by a monument of granite ten feet high, in the middle of which stood the intact image in bas-relief, sculpted in bronze, of the "guy with the guitar". Who smiled at us: compassionate eyes, youthful visage. He was only 29. "If he were alive today he would be as old as my father, 85", I thought to myself in a flash. And then a brisk and freezing wind swept through the trees. Eddie's hand, resting on the guitar, seemed to have touched the strings which gleamed like metal in that wan sun. And the music, in a studder, like a gust of wind swept through our hair.

(This article is a condensed outline of a work in progress with the same title by Giose Rimanelli.) □

(This article is a condensed outline of a work in progress with the same title by Giose Rimanelli).

L'ère du soupçon

JACQUES HASSOUN

Paradoxe absolu : ces berceuses étaient supportées — alternativement ou tout à la fois — par des sorcières ou des fées. Mais la fascination était constamment présente à l'horizon du rêve, du romantisme, les récits de cape et d'épée transposés à Chicago ou en Arizona. Terre promise des frères Moranes et des puritains, terres d'esclavage, terre de refuge pour des millions d'Européens. Terre de l'ailleurs. De la violence. De la loi du Lynch. De Lincoln. Et d'un vent qui ne cesse d'emporter les illusions. D'un été indien somptueux et de feuilles d'érables sanglantes. De l'imaginaire.

Octobre 1944

Alexandrie, sa ville natale a vu défiler tout l'empire Britannique jeté contre les troupes de Rommel. Alexandrie est ensuite devenue leur grand casernement, le lieu géométrique du repos des guerriers : Indous, Sud-Africains, Néo-Zélandais, Australiens, Maltais, Chypriotes. Et Canadiens.

L'enfant sortait d'une synagogue. Quand des fenêtres du foyer des soldats juifs-canadiens le hèlent. Ils appellent la foule des fidèles. Ces soldats célèbrent le mariage de l'un des leurs. Ils dansent. Ils apprennent qu'en ce jour l'enfant fête ses huit ans. Ils l'entourent d'une ronde affolante. Ils lui font boire un breuvage d'un goût étrange, surprenant, inattendu. Jusqu'à l'en saouler. Il apprendra plus tard que cette limonade qui aura pour lui, toujours, le goût de la guerre et de Black out, de la victoire d'El d'Alamein et de la délivrance porte le nom étrange de *Coca-Cola*. **Quarante-deux ans plus tard**, chez un brocanteur de Montréal, il achètera un plateau qui en porte la publicité. Il datait de 1944.

1952

L'enfant a vibré à la lecture de *Maria Chapdelaine* et du *Dernier des Mohicans*, de la *Case de l'oncle Tom* et d'*Autant en emporte le vent*. Il s'est identifié à Nick Carter et les oeuvres de Jack London (ah ! *Croc Blanc* !) ont été longtemps ses livres de chevet. Le grand Nord canadien, l'Alaska, les trappeurs, les coureurs de bois et les chercheurs d'or l'ont fasciné. La musique de Dixieland l'a bouleversé. Il aimait les Amériques et s'imaginait jusque dans leurs moindres détails les villes et les bourgades et les grandes étendues de ce continent. Il suivait épisode après épisode les aventures de Zorro au cinéma *Le Sporting*. Les mots de Saskatchewan, Laurentides, Arizona le ravissaient.

Pourtant la guerre de Corée était omniprésente. Il haïssait *Ridgeway la Peste*, *Mac Arthur le va-t-en-guerre* et *Sygwan Rhee le Fantôche*. « Fantôche » était un mot qui lui plaisait par-dessus tout. Il le faisait rire. L'ouvrage de Vladimir Pozner « Les États Désunis », l'effrayait. Comme le bouleversaient les films d'Esther Williams et de Fred Astaire, de Humphrey Bogart et d'Orson Wells, de Rita Hayworth et de Gary Cooper, de la divine Marilyn Monroe. (Pour lui, jusqu'à ce jour, le 31 décembre 52 restera inoubliable : il avait passé sa soirée à voir *Baby Doll*). Il se souvient, il se souvient des westerns en technicolor, et du lion de la M.G.M. et du film du *traître* Elia Kazan : « Sur les quais. »

1954

Il avait passé son baccalauréat l'année précédente. Depuis, il attendait son visa de sortie. Il manquait toujours une pièce administrative. Et quand il l'obtenait, c'était déjà trop tard. Tout était à recommencer. Ce petit jeu Kafkaïen (littéralement Kafkaïen) devait durer huit mois. Alors, tel l'Autodidacte de Sartre, il lisait : Zola et Romain Rolland, Sartre et Roger Martin du Gard, mais surtout il dévorait les oeuvres, toutes les oeuvres d'Erskine Caldwell, d'Upton Sinclair, de Dos Passos, de Sinclair Lewis, de John Steinbeck, de Chester Himes, de Baldwin — à ses débits —, de Dashill Hammett. Un livre après l'autre, un auteur après l'autre.

Et le monde de la crise de 29, des paysans sans terre, de la prohibition, du Sud Profond, du *Talon de fer* se déroulait sous ses yeux. Il s'y perdait avec délectation. Et les chants des syndicalistes américains n'avaient plus de secrets pour lui. Sa haine pour *l'impérialisme américain* le submergeait aussi par vagues... comme le comique de cet enseignement québécois où les écoliers comptaient — dit-on — *cinq hosties plus cinq hosties... trois scapulaires fois douze scapulaires* le secouait d'un rire irrésistible. Mais il vivait aux Amériques. Corps et âme.

1973

Premier voyage à New York. La folie de cette ville. La destruction de Harlem et de Queens, ses contacts avec le monde de la drogue et des Day Tops — il était en voyage d'étude avec un groupe de psychiatres — le projetait en un mouvement inverse du film de Woody Allen. *La rose pourpre du Caire* (qu'il devait voir quelques années plus tard avec délectation) sur l'écran. L'écran de sa mémoire... où Burroughs, Kerouac, Jerry Rubin, les révoltés de Berkeley, les pacifistes du premier Woodstock, Malcolm X et Martin Luther King jouaient leurs rôles d'anges tutélaires.

1980

Montréal (re-) découvert. Il devait écrire par la suite un texte, *Paris-Montréal-Paris*, où il exprimait l'importance que ce circuit représentait pour lui. Partir pour déplacer ses emblèmes pour remettre en cause ses théorisations prenait soudain une énorme importance pour lui. Au cours de ce même voyage, il devait visiter l'Arizona, le Nouveau-Mexique et la Nouvelle-Orléans. D'une vieille femme Hopi, il devait faire la figure centrale de l'un de ses livres, *Alexandries*. Car, si sa ville natale au fil des ans s'est identifiée à Venise, à Paris, à Jérusalem ou au Caire, il la retrouvait désormais aussi à Outremont ou dans le Lower East side, à San Antonio — Texas — et dans les Laurentides, dans la réserve Hopi, dans les pueblos, et dans cette ville où un tramway a pour terminus une station nommée *Désir* : Il avait retrouvé sa ville natale.

1982-1984-1985-1986-1987... Le va-et-vient Paris-Montréal/New York-Paris fraye un passage, institue une familiarité qui ne cesse de susciter l'étonnement, l'incongru, l'inaugural toujours renouvelé...

L'Amérique entre haine et amour, l'Amérique dans la passion, dans l'*hainamoration* pose une énigme. Au-delà du Moyen-Orient condamné à n'être plus qu'une poudrière, lieu géométrique des explosions fanatiques, au-delà de l'Europe vermoulue et essoufflée existe un ailleurs, une Nova Terra possiblement accueillante.

Somme toute, si Christophe Colomb était parti vers l'ouest pour découvrir une Nouvelle Route des Indes bien avant que Copernic n'ait publié ses premières oeuvres sur la sphéricité de la terre, c'est bien parce qu'il soupçonnait qu'au-delà des rivages européens, il y avait une nouvelle route. Il devait découvrir « les Indes occidentales ». C'est bien plus tard que ce soupçon se fit certitude, et qu'Amerigo Vespucci décrivait une terre que Martin Waldseemüller dota du prénom du navigateur florentin. Désormais, l'Amérique comme *effet d'écriture* entrait dans l'histoire. Entre *Indes Occidentale* et *Amérique*, entre *l'ère du soupçon* et celui de la *certitude*, l'Outre Atlantique ne cesse de le bouleverser. □



RICHARD PARENT


ВЕНА

Le charme austère des causes perdues

FRANÇOIS BROUSSEAU

Les cadavres sortent du sac : voilà le Québec aux prises de nouveau avec ses vieux démons, qu'on croyait bien enterrés après les fiévreuses années de nationalisme montant, puis dégringolant. Dénatalité et immigration, s'ils ne relancent pas avec la même passion qu'alors les discussions des années 60 et 70 sur la « survivance », forment en tout cas la toile de fond de ce qui ressemble enfin à un vrai débat. Après ces dernières années politiquement creuses et tristes, qui s'en plaindra ?

La crise des réfugiés, les propos du père Harvey sur l'immigration, ceux de Henripin et de ses confrères démographes sur la dénatalité, les accords du Lac Meech sur la « société distincte », le sommet francophone, le dixième anniversaire de la loi 101, les angoisses sur la qualité du français à l'école, tout semble converger vers la relance d'une discussion sur le Québec, son identité linguistique, sa culture, sa place en Amérique... Ultime et mauvais *remake* de nos vieux conflits intérieurs ?

J'aimerais ici, en m'inspirant très librement de ces étincelles estivales, transcrire quelques réflexions inquiètes sur le multiculturalisme, la transculture, le nationalisme et ses déchirements que certains assimilent à un déclin, et le malaise un peu suranné qu'on peut éprouver aujourd'hui à se vouloir à la fois patriote et « internationaliste »...

Il y avait bien eu, il y a un an dans les pages du *Devoir*, l'ébauche d'un tel débat, mais elle était retombée à plat. Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari, animateurs de la présente revue, avaient présenté leur vision de la « nouvelle transculture », manière québécoise, où la langue française, plus « faible » que le rouleau compresseur anglo-saxon, pouvait paradoxalement affirmer sa « force » comme nouvelle *lingua franca* (langue commune), plus tolérante et plus perméable, permettant à la diversité culturelle et raciale de s'exprimer d'une façon qui puisse dépasser le folklore où elle est en général confinée ailleurs en Amérique [1]

Mais la discussion n'avait pas vraiment levé, si l'on fait exception d'une réponse cinglante, publiée un mois plus tard [2], dans laquelle cette « nouvelle transculture » était qualifiée d'utopie millénariste et de nouvelle mouture du bon vieux *melting pot* assimilateur et aplanisseur de cultures, avec son pluralisme standardisé.

Sans aller jusqu'à rejeter en bloc, comme ce virulent contradicteur, la transculture avec l'eau du bain de l'assimilation, j'étais resté perplexe devant cet éloge de la « faiblesse forte » linguistico-culturelle, inspiré du *pensiero debole* de Gianni Vattimo — une coqueluche de la philosophie contemporaine en Italie — et de cette fameuse « impureté » si chère à Guy Scarpetta et à Lise Bissonnette [3].



Transculture : la vraie et la fausse

La transculture comme fécondation intellectuelle et spirituelle, apprentissage polyglotte, voyage intérieur et extérieur, retour sur soi à travers l'autre, métissage culturel fin de siècle, transhumance et autres joliesses littéraires, oui, oui, me disais-je, on ne peut passer à côté, alors autant ne pas l'aborder à reculons.

Mais si, élevée — ou plutôt rabaissée — au niveau de programme officiel, elle devient folklorisme de pacotille et béatitude niaise de « l'unité dans la diversité » à la sauce des fêtes multicolores du 1er juillet à Ottawa et des programmes du Secrétariat d'État, alors non, par pitié !

Bien sûr, les chantres de la transculture ne veulent sans doute pas en faire un programme politique, et nul doute qu'ils répugnent eux aussi à ce folklore qui est pourtant bien souvent, hélas ! tout ce qui reste lorsque l'assimilation et les beaux discours sur le multiculturalisme sont passés.

Un an et demi d'« exil » professionnel plus ou moins forcé à Ottawa ne me laissent plus de doute — s'il en subsistait encore ! — sur la réalité du bilinguisme officiel canadien : au-delà des discours, les ainsi nommés francophones hors Québec, malgré le courage ou l'opportunisme (selon les cas) d'une certaine élite qui relève actuellement la tête, trouvant un écho dans les médias et des alliés de passage au gré des échéances électorales, sont de plus en plus une « minorité ethnique » comme les autres dans la merveilleuse mosaïque canadienne. Le recensement de 1986 confirme à nouveau cette tendance irréversible. Demandez un peu à un chauffeur de taxi indo-pakistanais de Toronto ou même d'Ottawa — où près du quart de la population est pourtant de langue maternelle française — ce que représente pour lui, dans son moi transculturel profond, le fait français au Canada...

La *lingua franca* du multiculturalisme canadien, jusqu'à plus ample informé, est la même que celle du *melting pot* voisin, y compris, le plus souvent, dans la métropole québécoise. Et de faire de la « légèreté » du français, de son faible pouvoir d'attraction, un atout en soi, me semble dans ces conditions, d'un optimisme utopique. La majorité absolue des « tranferts linguistiques » de nouveaux arrivants à Montréal, après dix ans de loi 101, se fait encore au profit de l'anglais. Et que dire par exemple de l'ignorance stupéfiante des jeunes italophones montréalais de la réalité linguistique québécoise, dont se lamentait encore Marco Micone cet été dans le *Devoir* ? [4]

Aveu de faiblesse

Si Caccia et Tassinari semblaient pécher par excès d'optimisme dans leur conception de la nouvelle transculture — d'ailleurs « d'un ressort utopique » [5] selon les mots mêmes de ce dernier — ils ont au moins eu raison de s'inquiéter de la valeur d'une approche « forte » et législative, fondée sur le volontarisme « par en haut » de la classe politique arrivée au pouvoir en 1976.

Il me revient une image d'il y a exactement dix ans, le jour de l'adoption de la loi 101. Camille Laurin rayonnait et y allait à tout venant de réflexions sur « la fierté retrouvée », « le plus beau jour de ma vie », etc. Au même moment, un René Lévesque aussi angoissé que d'habitude ne cachait pas sa gêne et même son humiliation devant l'obligation pour un peuple de se rabattre sur ce genre de mesures pour se protéger — contre l'environnement certes, mais peut-être aussi un peu contre lui-même. Deux styles, deux mentalités, si on y pense bien, diamétralement opposés. Je trouvais alors, et trouve toujours, que c'est Lévesque qui avait raison.

Dix ans plus tard, avec une législation linguistique qui n'a pas fini de perdre des dents — attendez le jugement de la Cour suprême sur l'affichage — l'impasse subsiste, même si l'air du temps n'est plus tout à fait à l'angoisse linguistique. Mais si l'approche « forte » style loi 101 — en réalité un aveu de faiblesse — ne fonctionne pas puisqu'elle se heurte au cadre juridique existant et à d'autres objections plus complexes, et si la « faiblesse forte » transculturelle pave la voie à l'assimilation en douce, que reste-t-il ? ▷

PHILIPPE BÉHA

Fuir le Québec ?

Martin, un bon copain à moi, a sa réponse toute trouvée : il projette de fuir le Québec après ses études. « Nous sommes finis », dit en haussant les épaules ce candidat à l'errance transculturelle — une vieille tradition québécoise, soit dit en passant — qui rédige actuellement, entre Paris et Montréal, un doctorat en science politique.

Comment grands dieux une telle idée peut-elle germer chez l'ingrat ressortissant d'un pays qui nourrit les rêves d'évasion et de liberté d'aspirants-immigrants dans tous les continents, d'un pays qu'on cite en exemple — du moins le faisait-on jusqu'aux récents projets législatifs — comme modèle d'ouverture et de tolérance aux autres cultures ?

« Je suis prêt à jouer le jeu de n'importe quel pays, sauf le Canada », dit mon pessimiste d'ami, pour qui l'élément central, primant tous les autres, est la démographie. Le problème est d'une cruelle simplicité : nous n'intégrons pas nos immigrants à la société francophone, et nous ne nous reproduisons plus.

Tabous transgressés

Immigration, démographie... Autre grand débat de l'été, étroitement relié au premier : la dénatalité au Québec qui, comme le faisait remarquer Jacques Henripin, a finalement franchi le seuil du tabou pesant dans lequel l'avait enfermé une certaine bonne pensée « progressiste », et en particulier une branche du féminisme, pour se retrouver enfin en première ligne. Il n'est plus totalement « réac », dans le Québec de 1987, de s'en montrer préoccupé, d'opiner qu'il vaudrait peut-être la peine d'essayer certaines mesures pour contrer cette tendance, et d'ajouter que le recours à l'immigration ne sera jamais qu'une partie de l'hypothétique solution.

Mais hérétique pour hérétique, c'est bien le pauvre père Julien Harvey — littéralement lapidé sur la place publique par ceux qu'on a appelé les « progressistes professionnels » — qui a sans conteste remporté la palme de l'été. La « convergence culturelle » dont il a osé parler devant la commission parlementaire sur l'immigration — avec quelques maladresses verbales — ne vient-elle pas contredire cette « ouverture à l'autre » dont le Québec aimerait être l'exemple ? Le père Harvey a-t-il fait ressortir, comme on l'a prétendu, ce qu'il y a de plus bas en nous, et son intervention annonce-t-elle — comme on est allé jusqu'à le dire ! — un « lepénisme » version ceinture fléchée ?

Comment, demande en fait Julien Harvey — qui, soit dit en passant, préconisait une *hausse* de l'immigration au Québec — se situer au confluent de l'ouverture nécessaire à « l'autre », et de la défense du fait français « majoritaire », pour peu qu'on y croie encore ?

Si la « convergence » scandaleuse du bon père consiste par exemple à affirmer, études sociologiques à l'appui, que sur un territoire donné il ne peut exister indéfiniment plusieurs langues véhiculaires communes à tout le monde, que l'absence de mesures intégratrices mène à la constitution de ghettos, ou que le *melting pot* indifférencié à l'américaine est suicidaire pour le Québec, alors on peut bien se demander ce qui choque nos vierges offensées qui crient à Hitler et à Jean-Marie Le Pen. Admettra-t-on enfin qu'une hiérarchie des objectifs dans une politique d'immigration — distincte d'une politique d'accueil aux réfugiés — n'est pas *ipso facto* synonyme de fascisme ?

Même Harlem Désir, héros du métissage culturel et de l'antiracisme hexagonal, déclarait fin août à la T.V. française qu'une certaine adhésion aux valeurs communes du territoire d'accueil, menant à l'intégration des nouveaux arrivants, était naturelle et nécessaire. Scandale ?

Visions tordues

Y a-t-il racisme et xénophobie à ressentir un malaise lorsqu'on aperçoit, dans une rue de Montréal, une petite Canadienne-Française de cinq ans et une adorable petite Asiatique du même âge... jouer ensemble en anglais ? Certes, on a mauvaise grâce à dire « raciste ? Non, pas moi. Mais regardez plutôt ailleurs, c'est bien pire. » Il n'y a rien de plus glissant que ce petit jeu du non-c'est-lui-le-raciste.

Mais n'a-t-on pas aussi le droit d'éprouver une certaine gêne devant le discours accusateur systématique de certains possesseurs tranquilles de la vérité, pour qui les victimes sont toujours d'un côté, et les racistes toujours de l'autre ? Au Québec peut-être plus qu'ailleurs, le racisme — au demeurant encore assez peu manifeste — est un phénomène dialectique, bilatéral et complexe. Alors choisissez : choc des cultures, choc civilisé mais choc quand même, ou harmonie béate et factice à la sauce du Secrétariat d'État ?

Prenez, dans un autre ordre d'idées, le verbiage sur la « société distincte » pêchée au lac Meech : de nombreux groupes « progressistes », des féministes pan-canadiennes par exemple, se sont inquiétés de cette clause, en demandant qu'elle soit clairement et explicitement subordonnée à la Charte des droits.

Toujours la même vision injuste et tendancieuse du Québec : alors qu'elle est peut-être la société la plus authentiquement « transculturelle » du Canada, et certainement la plus « câblée » et la plus bilingue dans les faits, une société où l'on n'a pas à rougir de l'état des libertés civiques, on ne cesse de la regarder avec suspicion dès lors qu'elle tente d'affirmer sa singularité. Car cette affirmation, n'est-ce pas, est réputée aller contre les droits individuels. Le beau texte de Lise Bissonnette, « Le ghetto vous salue bien », dans *l'Actualité* d'août, a bien démontré cette tenace et perverse argumentation, qui remonte à loin, et dont Trudeau a fait ses beaux jours...

Le métissage sans l'assimilation ?

L'avenir sera transculturel ou ne sera pas ? Sans doute, sans doute, mais je me permets de mettre ici un bémol, un petit bémol, à l'éloge tous azimuts de la différence, de l'errance et du déracinement qu'on entend parfois dans le discours transculturel. Les idées de nation, d'identité linguistique, de territoire, ne peuvent-elles plus exister désormais au Québec que sous la forme archaïque et quelquefois pathétique de la filière ultra-nationaliste MNQ-MQF et des

partis groupusculaires qui retournent tout droit aux « sources » des années 60, pour aller s'y tarir dans l'indifférence générale ?

Le nationalisme ne peut-il plus se manifester que dans le passéisme ou l'intolérance ? Que dire alors de la fièvre conquérante des nouveaux *condottieri* capitalistes italiens, emblèmes d'une identité nationale qui semble, dans ce cas, plutôt naissante que moribonde ? Le bouillonnement de la « nouvelle classe » parizeauienne, et des créateurs à la mode de Montréal et de Québec, traduit-il un mouvement semblable ? Ou n'est-il qu'un trompeur chant du cygne du nationalisme, signe en fait de son dépassement, d'une assimilation *de facto* aux grands réseaux transnationaux ? Et de toute façon ne serait-ce pas, au fond, mieux ainsi ?

Le métissage culturel du Québec peut-il être autre chose que son coulage anonyme dans la normalité nord-américaine ? Voilà la question. Peut-on, par une approche qui ne soit pas seulement législative, par une conquête des coeurs, « mettre dans le coup », à l'image d'un Marco Micone, les nouveaux venus québécois ? Comment concilier l'« utopie subversive » d'un Tassinari, individualiste et rétive à tous les embrigadements, avec la résistance commune au raz de marée anglo-saxon ? Ces questions garderont-elles seulement un sens devant les mouvements migratoires, démographiques et culturels des 10, 30, 100 prochaines années à l'échelle terrestre ?

Peut-être que non, peut-être bien que c'est l'autre, l'exilé en puissance, qui avait raison, mais, excusez-moi, je garde encore un goût pour le charme austère des causes perdues... □

Notes

1. *Le Devoir*, 28 et 29 juillet 1986.
2 Luc Potvin, « La Faiblesse, non merci ! », **Le Devoir**, 26 août 1986.
3 *Le Devoir*, 6 juillet 1987.
4 Voir l'interview de Scarpetta dans **Vice Versa** de décembre 1984-janvier 1985, et l'article de Walter Moser sur le *pensiero debole* dans **Vice Versa** d'octobre-novembre 1986.
5 Fulvio Caccia, **Sous le signe du Phénix, entretiens avec quinze auteurs italo-québécois**, Montréal : Guernica, 1985 ; p. 304.

ERRATUM

Dans le N° 20 du magazine consacré à l'Imaginaire des Techniques, une erreur s'est malheureusement glissée dans le texte intitulé le « Théâtre expérimental québécois : clameurs de la salle ». Aussi, dans la troisième colonne, à la fin de la première partie, il aurait fallu lire « ...une logique onirique impossible à assumer dans le réel, sont re-signifiés à tel point... » suivi de « ...par *la Veillée* que la représentation tourne au réalisme mimétique. »

Nous nous excusons donc auprès de nos lecteurs de l'incompréhension causée par cette inversion de paragraphes.

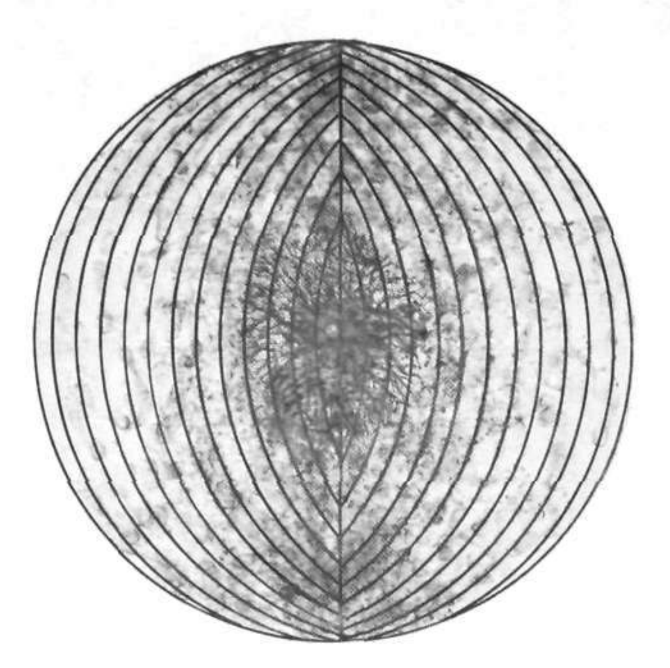
***

L'entrevue idéologie et passion avec Alberto Moravia, réalisée par Antonino Mazza, et publiée dans le N° 20 du magazine, a été traduite par Gloria Kearns et Fulvio Caccia.

ARTS VISUELS

François Morelli en transit

ANNIE ET YVES CHÈVREFILS-DESBIOLLES



Vence dans les Alpes-Maritimes françaises, décembre 1986. Nous sommes à la Fondation Karolyi au point de départ d'un projet artistique de François Morelli intitulé « Cycle transculturel » dont les étapes seront l'Italie, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc et l'Espagne. Le retour en France viendra clore le tour de la Méditerranée. Parmi les bagages de Morelli, une énorme boîte noire munie de courroies et de roulettes abrite une sculpture de résine. Elle est faite de deux parties amovibles dont la jonction évoque les attributs sexuels. D'une place publique à l'autre, la boîte s'ouvrira pour offrir son contenu au hasard des regards.

« Je vois l'art ou la question créative non comme quelque chose de fixe, mais comme quelque chose continuellement en flux, comme on dit en anglais ; une transition, un moment de passage. »

Un artiste... en transit

François Morelli a la trentaine ; il a coulé une enfance heureuse d'italo-québécois dans le quartier Hochelaga à Montréal. Il communique en anglais avec sa mère, en français avec son père et travaille depuis quelques années à New York. Jeune homme, il a toutefois vécu ce pluriculturalisme de fait comme un manque dans la mesure où il ne lui était guère possible de s'identifier à une culture singulière.

« Chaque fois dans un milieu, j'étais différent des autres. C'était des couches de cultures qui se mettaient les unes sur les autres, mais qui n'étaient pas quelque chose que je choisissais. C'était une réalité que je ne pouvais jamais expliquer. Un moment donné, après avoir essayé de m'identifier à UNE culture — le nationalisme québécois des années soixante — j'ai commencé à penser plutôt qu'à la singularité, à la pluralité de mon expérience. »

La condition minoritaire reste toujours une des grandes méditations de notre temps. Après la vague de l'affirmation collective des franco-Québécois, la réflexion sur les rapports intercommunautaires à Montréal a pris le relais. Au gré des conversations, il nous arrive parfois d'entendre de véritables apologies de l'immigrant virtuellement transformé en Homme Nouveau. Cette enflure nietzschéenne ne suffit pourtant pas à faire oublier la souffrance inhérente à toute société cosmopolite. Inégalité, exploitation, précarité de la communication, isolement, fragilité psychologique sont du voyage. « Les cultures ne dialoguent pas volontiers, écrit Pascal Bruckner, et il peut arriver que le cosmopolitisme (devienne) la réunion de faillites particulières. »[1] Mais il est aussi vrai que le cosmopolitisme porte en lui les clés de sa sublimation grâce à la formation de nouvelles réalités identitaires. Pour cela, il faut aménager les intervalles de temps et d'espace nécessaires à cette prise de conscience.

En partant ailleurs, François Morelli a cherché à prendre du recul et à sortir du malaise de celui qui est assis entre deux chaises. En effet petit à petit, par sa position de véritable étranger à New York, ce qu'il avait vécu comme un éclatement entre des réalités culturelles autonomes et fixes (ou du moins qui se percevaient comme telles) se mue en expérience synthétique.

La volonté sensible d'un artiste ne suffit pas pour faire d'un objet une œuvre d'art. Un objet n'acquiert cette qualité qu'à partir du moment où il a passé le cap de l'expérience intime en s'ouvrant sur une dimension collective qui passe nécessairement par le marché.

« J'arrive à New York avec toutes les pensées d'éclatement des années soixante, d'expérimentation des années soixante-dix. Je vois de plus les nouvelles cultures hispanique, cubaine, noire, italienne, chinoise. Ça, c'est la culture populaire, celle qui bouge. Mais au niveau officiel, je la vois se fixer de façon assez fermée. »

New York a le mérite d'exacerber les mécanismes repérables ailleurs, mais en sourdine. S'identifiant au marché de la contre-culture, elle alimente son image de marque à même les mouvements de sa propre contestation. Les graffiti rebelles du métro, le rap des ghettos deviennent ses logos.

L'appétit de New York est insatiable. Ce qu'elle ne digère pas reste le plus souvent condamné à circuler dans un cocon préservateur.

« Il n'y a pas plus chauvin que le New-Yorkais. Quand tu viens de Montréal, ou même de Chicago, tu viens de la province. Tout artiste canadien vit cette situation. Je pourrais te nommer une liste d'artistes qui ont des noms anglais et qui ne diront jamais dans leur CV destiné aux galeries qu'ils viennent de Toronto où quoi que ce soit. D'autres artistes canadiens vivent à New York dans une réalité de ghetto, entourés d'autres artistes canadiens et circulant dans certaines institutions canadiennes au niveau du consulat, du 49e parallèle, etc. »

Mais à New York, Morelli est demeuré « Franswa ». Il a cherché à établir un rythme entre son gagne-pain de chargé de cours à la Rutgers University du New Jersey, ses activités new-yorkaises et ses fréquents retours au Québec. Le *punctum* transculturel, il le cherche maintenant en lui ; l'éclatement appartient au passé, le temps de la synthèse personnelle est arrivé.

Dans la défunte revue *Change International*, Jean-François Matteudi a mis en rapport les notions de pluri-, d'inter- et de transculturalité. Théoriquement isolables, ces trois états agissent pourtant simultanément. Ils se font, se fondent, se déplacent d'une région, d'une ville, d'un quartier à l'autre, remodelant sans cesse l'identité des habitants. La pluriculturalité (ou le cosmopolitisme) constitue une réalité « de fait » liée à une observation empirique de la cohabitation de diverses couches culturelles (qu'elles soient ethniques, sociales, religieuses...). Souvent caché derrière un exotisme ambiant, cet état génère surtout des frictions plus ou moins pénibles. L'interculturalité correspond à « l'affirmation de multiples identités et celles de leur solidarité

structurelle ». L'institutionnalisation progressive du concept de « communautés culturelles » par les divers paliers de gouvernement nous semble le meilleur exemple de cet état. Avec la transculturalité, finalement, « les identités sont sans cesse en migration les unes vers les autres »[2] dans un processus perpétuel de production identitaire.

Il ne faudrait cependant pas confondre l'idée de transculturalité avec celle d'une quelconque révélation. La transculturalité, moment réel mais fugace d'une identité qui se fait et se refait, n'est en rien le degré supérieur de l'interculturalité. Bien qu'indissociables, les deux notions sont de nature différente. La transculturalité est l'émergence de la nouveauté identitaire apparaissant dans certains interstices sociaux de l'interculturalité. Transfert, nomadisme culturel ? Pour nous, en français, la transculturalité resterait proche de son origine cubaine, la « transculturación » désignant le moment même du métissage plutôt que son résultat. La transculturalité n'est pas un concept opératoire, elle est une notion intime. Phénomène repérable, la transculturalité ne se concrétise qu'en des moments singuliers de prise de conscience pouvant être nommés ou même revendiqués.

plus tard à Alma, il choisissait de brûler les œuvres réalisées sur place ? Ou bien est-il simplement sculpteur depuis que, pour une installation performance intitulée « Minamata-Alma » en 1982, il a réalisé deux objets mis côte à côte : un homme fait de foin à l'intérieur duquel se trouvait un poisson de coton et, avec les mêmes matériaux, un poisson dans lequel il y avait un homme ?

Non, François Morelli vise entre les trous et préfère comme il le dit simplement : « l'interdisciplinarité. »

On peut tenter de cerner une certaine cohérence dans les multiples travaux de François Morelli en mettant l'accent sur l'aspect toujours énigmatique des objets produits qui jouent le rôle de catalyseur. Ses sculptures, ses performances, ses œuvres en transit sont des index qui pointent autour d'eux. L'art de François Morelli est particulièrement sociologique au sens où l'aspect formel, ou plus largement l'aspect esthétique de ses productions cherchent à travailler comme énergie qui inviterait le spectateur à regarder autrement, ailleurs. Poussant cette idée à sa limite, François Morelli conçoit ses œuvres comme des dispositifs dont la finalité avouée est l'interprétation qu'en fera le spectateur/acteur.

Si pour lui le « sens » s'est d'abord concrétisé sur une terre de migration, il lui faut alors la parcourir en fixant toujours plus loin les horizons. C'est ainsi qu'en 1984, avec une sculpture humanoïde sur le dos, il est parti des Nations Unies à New York et a longé les rives des fleuves Hudson et Saint-Laurent, deux axes particulièrement symboliques en Amérique du Nord. L'objet était là, collé à sa peau, son double. Présence intrigante, une forme aux confins du vivant remontait le temps au rythme des pas de François Morelli : une façon de lier l'histoire et la mythologie des origines.

« La plus grande fallacy de l'art contemporain, c'est la liberté d'expression parce que la liberté d'expression ne veut plus rien dire ; on s'en rend compte de plus en plus. »

Une œuvre transculturelle : un objet ou un geste ?

« Avec tous ces propos, toutes ces idées, toutes ces critiques, ma philosophie demeure quand même : il faut retourner à l'objet, à la chose qui est à la source de tous ces dialogues pour l'artiste, que sont les propriétés de la perception, des formes, des couleurs, de vision et tout ça. Sans ça on se perd ; on devient un artiste qui peut tout justifier à l'intérieur d'un cadre purement intellectuel et conceptuel. Ce respect de l'objet, de la tradition, de l'œuvre d'art se reflète autant au niveau de la sculpture et du dessin qu'au niveau de la vidéo ou le cadrage d'une image photographique. »

L'objet comme pratique

Comment qualifier la pratique artistique de François Morelli ? Était-il un artiste conceptuel lorsque, encore jeune au milieu des années soixante-dix, il détournait en négatifs photographiques des papiers collants à mouches et tirait ainsi — sans caméra ni film — le portrait des bestioles devenues alors insectes géants ? Était-il performeur ou encore artiste sociologique, quand, quelques années

Pour François Morelli il faut compter avec ces interférences comme il lui a fallu vivre avec deux langues. À partir d'un pluriculturalisme de fait, il a produit une œuvre transculturelle valorisant les passages, les synthèses personnelles qui, sans se situer en marge d'un système, tente de travailler à son décloisonnement. Voilà pourquoi François Morelli a choisi de favoriser plusieurs temps dans son travail. En plus de la production en trois dimensions dont nous venons de parler, il y a aussi des dessins et des miniatures ainsi que de véritables archives photographiques et vidéographiques cherchant à fixer des moments, des rencontres, des énergies.

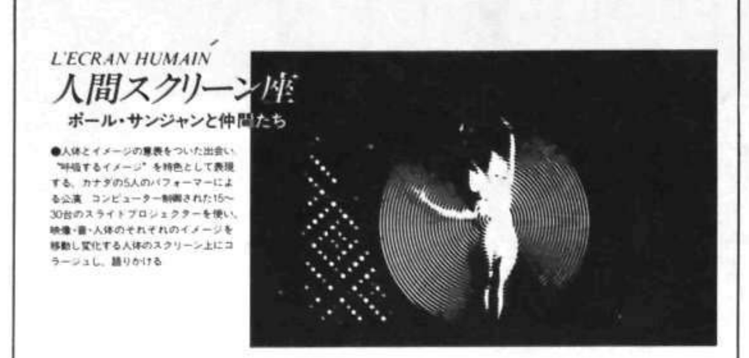
Transculturelle, la sculpture ne l'est cependant pas plus que le dessin ou la photographie car ce n'est pas le produit final qui est important, mais la démarche à la source de sa création. François Morelli se prend parfois à rêver d'un lieu de diffusion où tout ce qui fait partie de son cheminement pourrait être montré. Les objets n'y ferait pas sens en tant qu'entités matérielles autonomes mais comme marque indélébile d'un temps, d'un regard. En se présentant ouvertement comme questionnement, leur exposition révélerait une expérience intime et donc contradictoire de l'art.

L'hétérogénéité de sa production ne serait plus alors problématique ni pour lui ni pour son spectateur. Elle se présenterait comme un ensemble de passages, de niveaux d'intervention et d'investissement différents formant une synthèse qui ne serait pas celle nivelée par les impératifs de cohérence du marché, mais celle de l'expérience d'un individu vivant son œuvre « comme quelque chose en flux ». Peut-être alors aurons-nous la possibilité de saisir le sens de ce que François Morelli appelle œuvre transculturelle que nous nous risquons à définir comme une chanson de geste qui se fixerait en circulant. □

Notes

1. Pascal Bruckner, « Le Cosmopolitisme comme débris. À partir de V.S. Naipaul », Communications, n° 43, 1986, p. 117-126.
2. Jean-François Matteudi, « Une Transculture pour 1989 », *Change International*, vol. 1, n° 2, mai 1984, p. 108.

PERFORMANCE



Big Machine en Liberté

À grands coups de laser, l'Écran Humain avec son Big Machine propose dans une nouvelle écriture de la scène, un spectacle multi-média aux grandes illusions d'un kaléidoscope infini. Tout s'y croise, s'entremêle, pour s'éclater dans la salle, sur la scène et au-dessus de la tête des spectateurs. L'espace scénique n'est pas réduit. Il s'étend plutôt pour mieux laisser l'éclatement faire son effet.

Et quel effet ! Toujours inattendu. Des projections sur les corps, des costumes-écrans manipulés par les performers sur des écrans à rétroprojection et sur des écrans mobiles de formes variables où une chorégraphie bien intégrée permet de défaire une structure tridimensionnelle pour mieux en faire naître une autre.

Il n'y manque rien. Le croisement du quotidien, de l'insertion de la machine dans le quotidien, du voyage du moyen-âge à l'ère de l'espace, nous y sommes. Presque arrivés à destination. Ou la possibilité — presque l'espoir — de machiner et de combiner l'homme et cette machine infernale qui fait désormais partie intégrante de son environnement.

Des tableaux se succèdent... la Joconde, transformée au gré de la fantaisie de Paul Saint-Jean, le maître-explorateur qui meut toute la machine n'est pas l'unique tableau offert. Les autres tableaux sont en mouvement, formés par des corps cinq, six... 27 projecteurs à diapositives et du film 16 mm sur une musique de Michel Georges Brégent et la voie aérienne de Karen Young et la musique d'Alain Thibault.

The Big Machine s'envole pour le Japon et pour Hong Kong où ils devront livrer du 26 octobre au 23 novembre plus d'une dizaine de spectacles dans des salles pouvant contenir jusqu'à 1 500 spectateurs.

Après quatre tournées en Asie et une septième tournée européenne, il semble que l'itinéraire de l'Écran Humain s'inscrive dans cette lignée de performers qui jouissent d'une reconnaissance internationale avant d'être véritablement reconnus par leur pays d'origine.

Être à bord du Big Machine signifie s'installer confortablement pour le décollage, être aux aguets, à l'affût du moindre son, du moindre déplacement de lumière, sans ciller des yeux, cette seconde peut être fatidique, vous avez manqué un élément il vous faudra revenir.

Le Big Machine se produira au spectrum les 3, 4 et 5 décembre à 20h30.

Évelyne Abitbol

DESIGN

Portrait of a Designer as a Young Man

FULVIO CACCIA

Une entrevue avec Zed Poinpoin



Il a l'air d'un mouton perdu sur les hauts-plateaux du Maghreb, où il a vu le jour il y a 26 ans à peine. Ses yeux conservent l'inaltérable éclat de l'innocence. Mais qu'on ne s'y trompe pas, derrière ses longues boucles noires de frêle berger se cache un loup prêt à dévorer la planète ! Rassurez-vous l'animal n'est pas méchant et son insatiable appétit pour les signes et formes de notre monde n'a d'égal que sa capacité à les restituer presque aussitôt en une farandole de petites créatures aux yeux exorbités. Rejetons de E.T. et de Félix le Chat, ils sont autant... de clins d'oeil au paradis perdu de l'enfance.

Coquines figurines

Car Zed Poinpoin — c'est le nom d'artiste qu'il s'est donné — semble y être encore. Il y a établi son quartier général pour faire déferler son image globale sur le monde. Sorte d'hybrides entre le primitivisme de Keith Haring et le rythme sériel de Jean-Sébastien Bach, les coquines figurines de Zed Poinpoin prolifèrent comme si elles voulaient saturer l'espace urbain, le forcer à rendre l'âme d'enfant dont il s'est dépouillé. De là le côté tendrement obsessif, de cette oeuvre protéiforme, où brebis et autres bestioles batifolent en compagnie de hiéroglyphes voyeurs qui hantent tapis, tuiles de salle de bain, tissus, taies d'oreillers et autres attributs de la vie domestique que Zed fait produire aux quatre coins du monde.

La vache !

À cet égard, son activité créatrice ressemble plutôt aux ruminations de la vache, son animal fétiche, dont il ornera bientôt des draps. « Quand le fabricant m'a demandé de faire le tissu de mes rêves, j'ai eu mal au crâne pendant trois jours. Je me suis alors dit que quand j'aurai le sentiment que tout tournera rond, je ferai mes vaches. »

Indiscutablement, ça tourne rond pour cet artiste-paysan qui a conservé de ses études en agriculture et de son passage à la chaire d'iconographie végétale du Museum national d'histoire naturelle — il y prépare son doctorat — un attachement pour la nature.

Militant de la jeunesse

Ce côté écolo, propre à toute une génération d'Européens, l'amène à militer dans les organismes de jeunesse. C'est là qu'il se fait les dents en illustrant brochures et plaquettes d'informations pour les divers regroupements de jeunesse. En 1984, il est délégué au Forum Européen de la jeunesse. Il se fait remarquer dans l'atelier consacré à la mode chez les jeunes (tiens, tiens) et les représentants du Québec l'invitent l'année suivante à Montréal pour le Forum international de la jeunesse. Et ici, zap ! le coup de foudre. Au sens propre et figuré. Le figuré étant plutôt l'espace. Heureuse conjonction qui le convainc de déménager ici sa rampe de lancement. Car dans ce va-et-vient entre Montréal et Paris, Zed n'a pas oublié pour autant son projet originel.

V.I.A.

Depuis le temps qu'il concocte sa signalétique à géométrie variable capable d'être transposée sur différents supports, le voilà prêt à la mettre sur orbite. Qu'à cela ne tienne. À son langage de signes, il intéressera les meilleures firmes. Et pas des moindres : Roche Bobois et Taï Ping pour les tapis, Sverige pour les luminaires... et cela ne fait que commencer. Une cinquantaine de ses dessins de tapis sont en production cette année, sans compter, une ligne de vêtements pour hommes, deux prototypes de mobiliers, — une table basse et un fauteuil — exposés en novembre chez V.I.A. à Paris. Ce n'est pas rien. Mais ce festival d'objets, la gestion de son image de marque, ne risquent-ils pas de tuer en lui le peintre dont il revendique pourtant le statut ?

Zed jusque-là sûr de lui, hésite. « Oui j'ai peur de cela mais je veux faire en sorte pour que cela ne me pèse pas. Il faut que ça pétille toujours. C'est pourquoi j'ai opté pour des produits haut de gamme à tirage limité. Je conserve une





image de qualité qui ne dégénère pas en phénomène de mode ». Il fait une pause et continue en vieux pro. « Tu sais, dans ce secteur, t'es vite imité. Tu dois être partout pour qu'on sache que ça vient de toi. D'où la nécessité de gonfler ton image au maximum. »

La grenouille veut-elle se faire plus grosse que le boeuf? C'est mal connaître ce Parisien né à Alger de mère arménienne. Son travail pour l'industrie, affirme-t-il, lui sert au contraire à préciser sa démarche de peintre. « L'aspect reposant du tapis et la répétition des motifs du tissu influent sur ma perception de l'espace dans le tableau plus que les éléments qui le composent. C'est peut-être là qu'intervient la fonction poétique. »

Sus au symbole

Poétique du signe et non du symbole car, pragmatique, Zed se méfie de lui comme du diable. « C'est trop porteur », dira-t-il. Voilà pourquoi il lui préfère la légèreté ludique du signe qui flotte au-dessus des académismes comme l'huile au-dessus de l'eau. Pas de remous donc dans son oeuvre tant picturale que graphique, pas de conflits qui puisse troubler la gentille sarabande de ses figurines interchangeables dont l'obsessive circulation n'est pas sans évoquer le carrousel des verts dollars dans les circuits du Fonds monétaire international!

Le pari

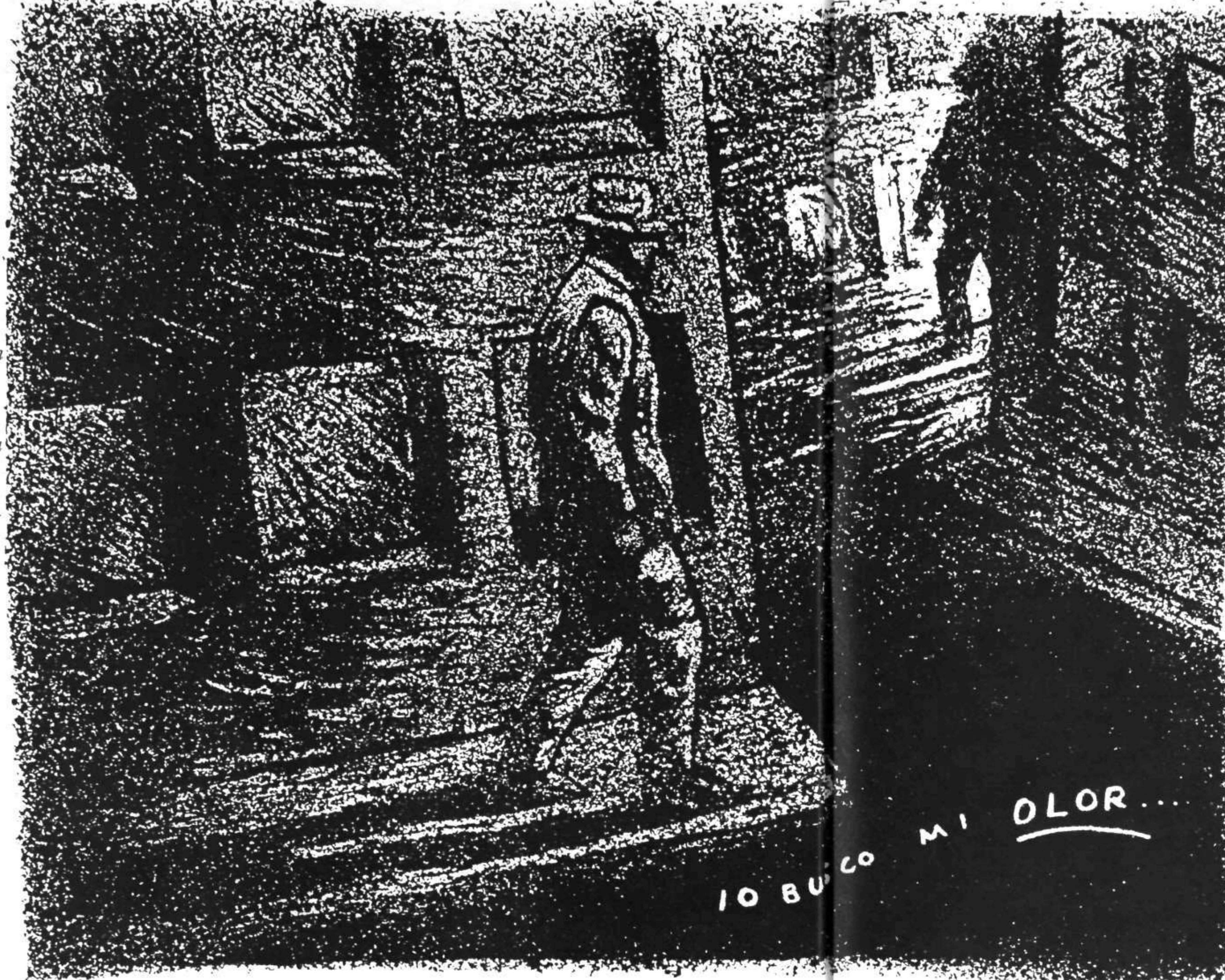
En perspicace rejeton du post-capitalisme et du vidéo-clip, Zed Poinpoin a bien assimilé les leçons de l'après 68. L'idéologie à la poubelle. À bas les étiquettes. Vive le vent et succombons à la tourbillonnante accélération de nos sociétés mass-médiatisées pour en extraire un vocabulaire visuel décodable par tous, loin de l'enfer des tensions et de l'angoisse de l'âme. C'est l'habile pari de Zed. C'est également celui de IBM. L'avenir nous dira si Zed Poinpoin représente un nouveau type de créateur dans la tradition de « l'Uomo Universale » de la Renaissance.

Il fait chaud par cette fin d'après-midi de septembre. L'entrevue est finie depuis un moment. D'un pas accéléré, Zed remonte la rue Saint-Laurent, en compagnie de son agent. Il regarde sa montre. Il est pressé. D'autres planches à compléter l'attendent. Demain, il partira pour Paris. Je le vois se perdre dans la foule. Qu'est-ce qui fait donc courir Zed Poinpoin? □



Zed Poinpoin exposera son mobilier du 2 au 8 novembre chez V.I.A. à Paris. Il avait auparavant exposé au centre *Infodesign* Bonaventure et à l'Espace Taillefer, Côté-Burnham de Montréal du 9 au 30 septembre dernier.

Le onzième Festival des Films du Monde a fait éprouver un grand moment d'émotion au public montréalais lors de la présentation de « Made in Argentina ». Encore peu connu hors de ses frontières, le cinéma argentin jouit à l'heure actuelle d'un nouvel essor grâce à l'instauration de la démocratie qui a permis l'abolition de la censure. Cette liberté d'expression durement acquise donne aux oeuvres récentes une acuité critique qui, par-delà les barrières culturelles et linguistiques, interroge les grands sujets contemporains. Juan Jose Jusid est un vieux routier du cinéma. Après une longue période de silence due à la répression, il a fait un retour en force avec « Esperamo mucho » (1983) et « Asesinato en el Senado de la Nación » (1984), une des plus belles réussites du cinéma argentin dans le genre historique. Son dernier film « Made in Argentina », raconte en une suite d'images aussi belles qu'émouvantes, l'envie de partir et le besoin de rester. Thème universel s'il en est un, abordé en toute simplicité dans un film dont l'intelligence est celle du coeur. Le prix du Public qui vient de lui être attribué chez nous, apporte à son auteur une reconnaissance internationale largement méritée.



NORMAND COUSINEAU

Made in Argentina

Une entrevue avec Juan Jose Jusid

ANNA GURAL-MIGDAL

Anna Gural-Migdal : Votre film est très argentin car il traite de l'exil et de la répression, mais aussi parce qu'il y a cette quête de l'identité nationale. Alors comment expliquez-vous que dans son authenticité locale, « Made in Argentina » ait pu à ce point toucher le public montréalais ?

Juan Jose Jusid : En faisant un film à partir d'un dilemme très actuel en Argentine — s'en aller ou rester ? — je rejoins un thème universel : celui du manque de racines, de la perte d'identité, de la douleur de l'exil. L'exil, ce n'est pas seulement le fait de devoir vivre en terre étrangère ; on peut être en exil dans son propre pays. Nous sommes tous, je crois, des exilés en puissance car nous devons toujours tôt ou tard laisser quelque chose derrière nous. Pour moi, l'exil le plus profond est sans aucun doute la perte de l'enfance et de l'adolescence. Alors ce ne sont pas seulement les immigrants ou les opprimés qui peuvent se reconnaître dans mon film mais chaque homme qui vit un conflit intérieur. En autant qu'un film traite d'un sujet avec authenticité et émotivité, il peut toucher tous les publics de la terre.

V.V. : Je voudrais savoir si, tel que le laisse entendre le film les gens qui sont restés au pays lors de la répression ont été considérés par d'autres Argentins, comme étant complices du régime en place.

J.J.J. : Après l'avènement de la démocratie, beaucoup de cinéastes argentins ont eu à coeur de se pencher sur le passé récent. Plusieurs des films réalisés à cette époque ont glorifié les exilés argentins au point d'en faire des héros, les autres étant injustement considérés comme des lâches ou des complices de la dictature alors qu'ils étaient en réalité restés au pays pour résister de l'intérieur à la répression. C'est justement à cause de ces médisances gratuites que j'ai réalisé « Made in Argentina ». Mon film essaie de montrer que nous avons tous été victimes du régime militaire : aussi bien ceux qui sont restés au pays durant cette période et qui ont dû par la suite se justifier, que ceux qui ont été contraints de vivre la douleur de l'exil forcé.

Il y a une scène importante dans mon film, celle de la rencontre d'Osvaldo à l'université avec son ancien professeur, où celui-ci lui fait part des accusations dont il a souffert au retour de la démocratie. Moi je défends tous ces professeurs d'université qui ont eu le courage de rester en Argentine pour continuer à offrir leur savoir, au-delà de toutes polémiques et de toutes convictions politiques. C'est grâce à eux que le pays a continué d'exister et qu'il peut maintenant poursuivre son processus de démocratisation et de transformation.

V.V. : Le fait que votre personnage principal, Osvaldo, soit un homme de valeur dont le talent peut être reconnu n'importe où, est intéressant car il change toute la problématique de l'exil et efface le mythe éculé du pauvre immigrant parti à la conquête de la fortune...

J.J.J. : Je n'ai pas voulu parler de l'exil par le biais traditionnel des problèmes d'argent et d'adaptation. Osvaldo est un médecin psychanalyste et il n'a effectivement aucune difficulté d'ordre matériel. Mais sa réussite professionnelle aux USA, ne règle en rien son problème d'identité, son mal du pays, son besoin de retrouver les odeurs de son enfance, le visage de sa première fiancée, même si beaucoup de choses ont changé depuis dix ans, même si les souvenirs embellissent souvent la réalité. Pour lui le dilemme est encore plus profond car il sait qu'on l'attend là-bas et que, comme lui fait savoir son ancien professeur, son pays a besoin de lui. D'habitude, ce sont des facteurs d'ordre économique ou politique qui dictent le choix des immigrants tiraillés entre l'envie de partir et celle de rester. Et souvent, ils sont soulagés de dire qu'ils restent en exil par la force des choses. Le déchirement de ce personnage vient justement du fait que rien ne l'empêche vraiment de rentrer chez lui et qu'il ne peut malgré tout pas le faire à cause de sa famille. En Argentine, la cellule familiale est très forte et on fait tout pour en empêcher la dissolution. Par exemple, chez nous, lorsqu'un enfant doit aller étudier à l'étranger ou même dans une autre ville, cela devient un problème familial ! C'est dans la logique argentine, de se sacrifier pour les siens. Je connais beaucoup d'exilés argentins qui ont fait le même sacrifice qu'Osvaldo de peur qu'un retour au pays ne désagrège leur famille.

V.V. : Avec le personnage du beau-frère d'Osvaldo, le Negro, voulez-vous nous montrer que « l'american dream » a encore prise sur un certain nombre d'Argentins qui ne sont jamais allés aux USA et qui croient pouvoir y trouver l'Eden ?

J.J.J. : Pour le Negro, le problème de l'immigration ne se pose qu'en termes économiques. Il rêve de « l'american way of life » et évoque la difficulté de vivre en Argentine en comparant le niveau de vie de ce pays à celui des USA. L'histoire de sa famille est aussi une suite de frustrations qu'il exorcise avec une ironie amère afin de pouvoir rêver de quitter un pays qui lui a fait mal, très mal. Lorsqu'il parle de la guerre des Falklands, il nous fait part non seulement d'une tragédie familiale mais aussi nationale. Quand nous étions en train de perdre cette guerre, la radio nous annonçait qu'on était en train de la gagner. Et lorsque du jour au lendemain, ils nous ont appris que nous étions vaincus, la déception était d'autant plus terrible que nous avions le sentiment d'avoir été trompés. Et c'est à cause de cela que nous avons tant pleuré, même si nous n'étions pas forcément d'accord avec cette guerre déclenchée par les dictateurs. Alors le Negro en se remémorant tout cela en arrive à la conclusion qu'il y a eu en Argentine trop de morts et de souffrances inutiles. Son obsession de partir est telle qu'il en oublie d'envisager les dures réalités de l'exil et de se poser la question de la perte d'identité.

V.V. : En parlant des dures réalités de l'exil, il y a celle de la solitude : Osvaldo se plaint de ne pouvoir trouver quelqu'un avec qui prendre un café dans New York. Or, cela m'a frappé, il y a justement une séquence qui le montre buvant ce café en plein coeur de la ville, avec le père d'un de ses patients !

J.J.J. : Ah ! Tu as très bien vu le film. (rires) Pour les Latins, prendre un café avec un ami, ça veut dire avoir une histoire à lui raconter. Donc, chaque café pris avec le même ami, c'est une histoire de plus en commun, c'est aussi les éclats de rire d'une grande complicité. Une communication intense ne peut s'établir que lorsqu'on a plein de souvenirs, d'expériences et de goûts en commun. Au contraire, le café qu'Osvaldo prend avec quelqu'un à New York, n'allège en rien le poids de sa solitude, car ce café n'est rien d'autre qu'une manière polie de dire au revoir et merci. Entre les deux hommes, le dialogue ne peut en être un que de convenances, comme celui de l'exilé et de l'autochtone qui ne peuvent rien partager parce qu'ils n'ont pas de trajectoire commune.

V.V. : Le manque de communication dont souffre votre héros se manifeste également au niveau linguistique. Ses filles, même si elles comprennent l'espagnol, ne s'adressent à lui qu'en anglais, au point qu'il se sent obligé de leur répondre dans cette langue étrangère. Pourquoi ?

J.J.J. : Pour montrer l'indifférence des jeunes face à la culture de leurs parents et parce que c'est la réalité. L'anglais est devenu partie intégrante de leur culture. En fait, elles sont américaines et refusent de parler espagnol pour ne pas se sentir discriminées, pour ne pas qu'on les prenne pour des Portoricaines avec tout ce que cela sous-entend de péjoratif. Je crois que le problème de la langue illustre le conflit intérieur vécu par de nombreux immigrants. Regarde nos grands-parents, après tant d'années en Argentine, ils ne parlent toujours pas l'espagnol correctement. Pour eux, s'intégrer complètement, c'était comme se renier en profondeur et cela ils n'ont pas pu le faire. C'est ce qui se passe avec les enfants d'exilés argentins, qui retournent au pays de leurs parents. Ceux-ci leur ont décrit une Argentine parfois idéalisée jusqu'à la fantaisie, alors qu'eux découvrent un pays aux prises avec d'innombrables difficultés dont ils n'avaient jusqu'alors pas la moindre idée. C'est donc normal qu'ils ne partagent pas la même passion pour l'Argentine que leurs parents et qu'ils n'aient pas envie de s'identifier à ce pays. Je ne sais plus qui a dit que le pays, c'est l'enfance. Aussi mon personnage préfère-t-il se sacrifier plutôt que de ramener ses filles en Argentine et de les détruire elles aussi, en leur faisant perdre leur identité américaine.

V.V. : Il est vrai qu'aux États-Unis, on a tendance à mettre tous les Latino-Américains dans le même panier. Est-ce pour démystifier un tel cliché que dans une des scènes de votre film, un Colombien salue Osvaldo en lui disant : « Ah, vous êtes argentin, ça se reconnaît à votre accent ? »

J.J.J. : Chaque peuple de l'Amérique latine a sa propre culture. Quand je rencontre un Cubain, je le comprends mais son accent est différent du mien, de même que sa mentalité. Il arrive souvent que les Américains nous confondent avec les Brésiliens alors que nous ne parlons même pas la même langue ! Quand je dis cela, je ne veux pas faire de discrimination car je crois que dans l'exil, on est tous solidaires, au-delà des langues et des accents. Mais l'accent est important parce qu'il fait partie de l'identité culturelle de chaque peuple. Même à l'intérieur de notre pays, il y a différentes régions où l'accent est très différent de celui de Buenos Aires. En disant cela, je pense aux Cordobeses et aux Tucumanos ; eh bien, quand nous les rencontrons, nous réagissons à leur accent comme un Romain face à un Calabrais par exemple. Ces différences subtiles, il ne faut pas, je le répète, les voir comme des éléments de confrontation mais plutôt comme l'expression d'une diversité qui fait la richesse d'un peuple.

V.V. : Le film « Made in Argentina » est construit sur une quête ambivalente qui me semble caractéristique de votre peuple : d'un côté il y a ce désir passionné de l'identité argentine, de l'autre il y a cette attirance culturelle pour l'étranger, pour ce qui vient de l'Europe ou des États-Unis...

J.J.J. : L'Argentine est un pays qui s'est formé à partir de plusieurs vagues d'immigration. Ces immigrants étaient pour la plupart d'origine italienne, espagnole, polonaise, allemande et russe. Mais l'Argentine se distingue, il me semble, par une particularité. C'est un des rares pays au monde à s'être montré aussi extraordinairement généreux envers ses immigrants. Cela explique pourquoi le sentiment d'appartenance à ce pays s'est développé aussi rapidement chez les enfants de ces immigrants.

Hormis la récente période de répression où il y a eu de la discrimination politique, il n'existe aucune forme de discrimination raciale chez nous. L'histoire de l'Argentine, c'est un peu l'histoire de mon film, mais à l'envers. Alors qu'Osvaldo obligé de s'exiler aux USA à la suite de l'instauration du régime militaire, est hanté par le désir de rentrer en Argentine, de redevenir Argentin à part entière, nos grands-parents, eux, vivaient toujours avec l'idée de pouvoir retourner en Europe un jour. C'est à cause de leurs enfants qu'ils sont restés et c'est cela qui a permis le développement d'une identité argentine. Du point de vue culturel, il y a certes de nombreuses attaches avec l'Europe et j'ai choisi de le montrer en filmant un mariage à l'italienne par exemple. Il y a chez les Argentins une certaine forme de snobisme à valoriser systématiquement tout ce qui vient d'Europe. Il existe également dans notre pays un sentiment d'infériorité par rapport aux USA. Je crois qu'il faut combattre un

▷





tel sentiment, une telle dépendance culturelle. Pourquoi la plupart des Argentins ont-ils encore besoin de la réussite extérieure d'un des leurs, comme ça été le cas avec le joueur de football Maradona, pour se sentir forts de cette reconnaissance étrangère ?
Nous ne serons pleinement mûrs qu'en prenant nous-mêmes conscience de notre valeur et de nos capacités. C'est justement à partir de ce que nous sommes que nous pouvons construire et résoudre nos problèmes. La réussite vient à force de labeur et non pas de l'extérieur. D'où l'effet d'ironie du titre du film qui s'affirme comme étant un produit bien de chez nous — c'est-à-dire « MADE EN CASA » — tout en utilisant un terme qui fait référence à une colonisation économique anglo-saxonne.

V.V. : J'ai peine à croire que votre film soit tiré d'une pièce de théâtre ! De quelle manière avez-vous aussi habilement contourné les difficultés d'une telle adaptation ?

J.J.J. : Pour moi, il n'était pas question de faire du théâtre filmé. J'ai donc transformé la pièce en une confrontation finale, pour qu'elle devienne le dénouement verbal logique d'une histoire en crescendo que le spectateur vit d'abord par l'image. Lorsqu'Osvaldo retourne dans son pays, il désire se le réapproprier par le regard comme le fait chaque exilé qui retrouve par petites touches successives une suite d'impressions que le temps avait rendues floues. Et selon moi, le cinéma est le médium le plus approprié pour capter toutes ces émotions sensitives de mon personnage. La caméra, en filmant les promenades de celui-ci dans les rues de sa ville, ses retrouvailles avec les amis, avec les lieux de son enfance, raconte par l'image, une quête de l'identité qui doit nécessairement aboutir à une prise de conscience élucidée par les mots.

V.V. : La décision finale revient aux femmes dans le film, en particulier à la Yoli qui fait une brillante plaidoirie en faveur de l'Argentine. Je trouve cela étonnant pour un pays de tradition machiste !

J.J.J. : Même si je n'ai pas voulu faire un film féministe (rires), je crois que les femmes ont un contact plus direct avec la réalité que les hommes. Chez nous, lors de la dictature, ce sont les femmes qui ont été les premières à rompre le silence et à manifester sur la place publique pour qu'on leur rende leurs fils. C'est aussi à une majorité de femmes qu'on doit l'élection d'Alfonsin à la tête du gouvernement. Comme on le dit souvent, ce sont les hommes qui écrivent l'histoire mais ce sont les femmes qui la font ! Et il suffit d'évoquer les noms d'Eva Perón ou d'Isabel Martinez pour comprendre que dans notre culture, derrière tout grand homme, il y a une grande femme.
La Yoli joue un rôle capital dans l'histoire car elle permet à son beau-frère et à son mari de résoudre leur conflit intérieur. Yoli est une femme qui va de l'avant, qui est tournée vers le futur. En cela, elle permet à Osvaldo de s'identifier à elle et de ne pas regretter le choix de son exil aux USA. Ce qu'il ne peut pas faire pour son pays, il sait qu'elle le fera, elle, avec tous ceux qui sont décidés à reconstruire l'Argentine. Quant à son mari, il retrouve grâce à elle la force de se battre pour l'avenir en oubliant les rancoeurs du passé. Lorsque la Yoli lui dit qu'aux USA, « he will be nobody », alors que dans le village de Lanús, il sera toujours le Negro avec son garage et son histoire que tout le monde connaît, c'est le cri de douleur des exilés sans racines qu'elle lui lance pour lui remettre les pieds sur terre.

V.V. : Le discours que votre film tient sur l'Argentine par le biais des personnages, est-il représentatif de la situation actuelle dans votre pays ?

J.J.J. : Le discours que mon film tient sur l'Argentine n'en est pas un de faux optimisme. La démocratie ne saurait solutionner les problèmes économiques et sociaux de notre pays. Nous avons une dette extérieure énorme, le coût de la vie chez nous est très élevé et l'appareil administratif, très lent. Mais tout cela n'est pas une raison pour que les Argentins émigrent ; c'est déjà bien assez qu'il y en ait deux millions en exil ! Mon film souligne un trait spécifique du caractère argentin : une perpétuelle insatisfaction. Et le personnage de la Yoli est là comme contrepoids, pour mettre en évidence les bons côtés de notre pays. C'et ici qu'elle veut vivre, qu'elle veut se réaliser à travers ses enfants en les faisant s'instruire. Cela est très important pour elle car elle n'entrevoit pas seulement la prospérité future de l'Argentine du point de vue économique mais aussi du point de vue culture. Il y avait parmi les immigrants arrivés au début du siècle et qui ont travaillé dur toute leur vie, beaucoup d'analphabètes ou de semi-analphabètes. Alors c'est resté dans la mentalité argentine, comme le montre d'ailleurs une pièce de théâtre qui s'appelle « Mi hijo el Doctor », de vouloir envoyer à tout prix les enfants à l'université.

V.V. : La censure a fait beaucoup de mal au cinéma argentin puisqu'elle a causé sa stagnation durant toute la période du régime militaire. Elle a cependant eu ceci de bon, qu'elle a permis aux cinéastes de perfectionner leur métier en allant à l'école de la publicité. Dites-moi ce que vous en pensez et quelles sont les perspectives actuelles pour votre cinéma.

J.J.J. : C'est vrai que plusieurs d'entre nous ont survécu durant cette période-là grâce à la publicité qui est une bonne école. Nous avons par ailleurs tous été formés à l'intérieur d'un système totalitaire et cela nous a obligé à avoir une manière de penser plus rigoureuse. Je crois que le cinéma argentin est à l'heure actuelle dans une période de transition qui correspond à une sorte de réhabilitation après de longues années de stagnation. La démocratie va permettre à notre cinéma d'accéder à la maturité et d'être montré dans le monde entier. Le récent succès international de films comme « L'Histoire officielle »,, « Tango, l'exil de Gardel », « Miss Mary » ou « Le film du roi », montre que nous sommes sur la bonne voie et que le cinéma argentin va redevenir prospère comme dans les années 40 où l'on produisait cinquante films par an, distribués dans toute l'Amérique latine. Il est important de reconquérir le marché étranger pour ne plus faire du cinéma déficitaire. C'est grâce à la démocratie que le public montréalais a pu voir « Made in Argentina » et c'est grâce à ce film que je peux contribuer à la démocratie. □

(Propos traduits de l'espagnol par Carmen Vaillancourt.)

Filmographie

1967 — « Tute cabrero » (*) (réalisateur, co-scénariste et producteur)
1970 — « ... — Points suspensifs — » d'Edgardo Kozarinsky (voix en off durant la séquence du banquet)
— « La fidélité » (réalisateur, coargument et production)
1974 — « Petites bouches fardées » de Leopoldo Torre Nilson (producteur)
— « Les gauchos juifs » (réalisateur, coadaptation et production)
1976 — « Ne touchez pas à la gamine » (réalisateur)
1983 — « Attendez-moi longtemps » (réalisateur, co-scénariste et producteur)
1984 — « Assassinat au Sénat de la Nation » (réalisateur)
1986 — « Made in Argentina » (réalisateur et producteur)
(*) jeu de cartes : mariage

Que font les italiens au zoo ?

Paola Vergine



Nous savons tous que la réputation d'un réalisateur et le sort de son film reposent entre les doigts volages des critiques de cinéma. Deux récents films québécois démontrent cette *situation en ses pôles extrêmes*. Mireille Dansereau et *son sourd dans la ville* ont été sauvagement abattus par la critique virulente de Robert Lévesque dans le Devoir pendant que Jean-Claude Lauzon était promu au rang de génie par tous ou presque avec son *Zoo la nuit*. Décidément, il faut se méfier des critiques, ils exagèrent toujours.

Jean-Claude Lauzon ne mérite pas cette épithète de génie. Son film n'a rien non plus de génial et le traiter comme tel signifie que l'on n'a pas vu ou que l'on a oublié les films de Beineix et de Wenders. L'ingéniosité de Lauzon consiste donc à amalgamer du Beineix à du vieux Wenders. Mais qu'on m'en préserve, je ne veux pas tomber dans du Lauzon et me mettre à critiquer méchamment comme du Lévesque.

C'est certain que *Un Zoo la nuit* éblouit par la beauté de ses images, son montage coulant et ses sons riches. Sa perfection technique et sa splendeur plastique ne suffisent toutefois pas à camoufler le traitement superficiel du thème abordé.

La mort d'un père est un leitmotiv puissant dans la construction d'un scénario, mais Lauzon semble s'être arrêté à un premier niveau décidant d'avoir seulement recours à sa grande connaissance technique et à une habile mise en scène. Les images seules ne suffisent pas à émouvoir. L'on a besoin d'indices, de paroles parsemées ici et là pour croire aux personnages et au drame, et d'oublier la grande machine en arrière. Croire à *Un Zoo la nuit*, c'est croire nativement à la publicité télévisée. Où réside-t-il le génie de Lauzon ? Est-ce au parfait mélange de violence et de sentimentalisme qui fait toujours fureur au box office, où est-ce à la réalisation d'un film qui reflète la réalité socio-géographique du Québec, autrement dit d'un film qui se situe entre la France pour sa cinématographie *empruntée au génie d'outre-mer Beineix, et aux* États-Unis pour son héros Rambo !

Mon incapacité d'embarquer dans le zoo était alimenté par ces références à d'autres films, le peep show de Paris Texas, l'ami américain, et l'étreinte nue dans le très beau film Cris et Chuchotement de Bergman.

Et que diable faisaient-ils ces Italiens dans *Un Zoo la nuit* ? Est-ce que Lauzon voulait faire un petit clin d'oeil au Néo-Réalisme avec tous ces figurants italiens ? Lauzon, au cours de ses entrevues, n'en souffle jamais mot. Les critiques les ont complètement ignorés.

Est-ce parce que je suis Italienne que j'ai remarqué qu'effectivement les décors en arrière, arrière-plans bougeaient et parlaient en italien, et que personne ne se souciait d'eux ?

Était-ce une erreur technique ? Les restes d'une publicité télévisée pour une sauce à spaghetti ? Pourquoi mettre tous ces Italiens autour d'une table comme de gros enfants bruyants, affamés et isolés ? Le vieux folklore, ça ajoute toujours un peu de couleur.

Les Italiens au Zoo la nuit, c'est comme manger les pâtes avec le poulet, c'est indigeste et sans goût comme l'épisode du maçon italien assis sur le siège d'une cuvette de toilette, épisode digne des pires opérettes italiennes. C'est désolant de voir les Italiens toujours relégués à des clichés. Soyons reconnaissants, Lauzon nous a moins épargné la mafia. Attendons donc avec impatience son prochain film, du Cimino (Heaven's Gate) avec du Chinois montréalais. □

CINÉMA

Love at the Second Sight

Gloria Kearns

La nuit, un loft, un pont... Pour faire un peu New York ? Si peu... mais si bien. New York est l'image de l'Amérique, elle sera donc la référence première de qui veut, chez nous, se démarquer de l'Europe, se situer sans possibilité d'équivoque dans les frontières du « Nouveau Monde ».
Mais Un zoo, la nuit, ce n'est pas New York. C'est le reflet de notre Amérique à nous : Montréal, la rue Sainte-Catherine, le boulevard Saint-Laurent... Et de ce film, de cette Amérique, ma ville, je suis tombée éperdument amoureuse. Pas du premier coup, je le confesse. C'est à un deuxième visionnement que je dois l'éblouissement qui nous frappe alors qu'on réalise l'inévitable : « Il me plaisait et maintenant... je l'aime. L'amour qu'on n'aurait jamais osé imaginer. Love at second sight. Plus fort, plus dur, plus pur. »

D'où est venue l'étincelle ? Bien sûr, de l'image travaillée avec doigté et d'un scénario d'acier où (presque) tout s'imbrique avec précision. Mais surtout de la force discrète, empreinte de douceur, du jeu de Gilles Maheu, qui insuffle son charme au personnage de Marcel, vaguement musicien, un peu « pusher » ; un enfant de l'Amérique violente, du crime et de la corruption, un homme écartelé entre deux mondes.

D'abord, un univers de thriller à l'américaine où, impitoyable, la violence jette son dévolu sur le héros qui s'en tirera toujours avec à peine une balafre. Tout y est : la prison, les armes, la drogue, les flics et un complice américain qui regagnera son Nebraska natal une fois l'aventure terminée. Puis, bien sûr, l'élément classique : l'histoire d'amour, difficile au départ mais qui, à la longue, redonne une vigueur nouvelle au héros qui doit affronter mer et monde. On suit jusqu'à maintenant le schéma américain classique : un bon dosage de scènes violentes et de scènes « domestiques » où l'on pourrait s'attendre à ce que le héros jouisse d'un repos bien mérité.

C'est ici qu'on dévie de la trajectoire typique. L'alternance existe, mais la partie domestique aura sa dynamique propre, elle sera autre chose qu'une série d'interludes pour faire digérer la violence. Une autre dérogation à la règle : l'objet d'amour lui-même. Peu s'en fallait qu'on ait la classique amante délaissée mais compréhensive, retrouvant avec joie celui qui daigne lui revenir. Mais cette race n'existe plus. Le héros, on l'envoie paître.

L'amour du Père

En revanche, le concept « histoire d'amour » s'appliquera à merveille à une touchante relation avec celui que le cinéma américain a plutôt tendance à oublier : le père. C'est à travers lui que, à l'intérieur du schéma d'alternance, New York cède la place à « notre » Amérique, confortable, chaleureuse, empreinte d'une tendresse sans nom malgré les conflits qu'elle recèle.

Dans ce schéma à l'américaine, Marcel ne se meut toutefois pas avec la désinvolture du héros typique. Louvoyant tant bien que mal d'un monde à l'autre, il tente de se maintenir entre deux eaux, ne serait-ce que par son langage : un mode d'expression plutôt neutre, ni celui du monde interlope, ni celui de son père.

Mais son choix sera bientôt clair. Prenant bien soin de ne jamais lier les deux univers, il cherchera à abandonner cette Amérique de la violence pour se laisser entraîner dans la découverte de son père. Quittant l'anonymat, préservé derrière l'écran noir d'une simple paire de lunettes, il parviendra, au terme d'un long cheminement, à se mettre à nu.

Ce sera un paradoxe intéressant, dans ce film de forme américaine, que de voir le canevas tordu à la mode d'ici. On connaît tous l'importance, dans le film américain, de la résolution de l'énigme ou de l'aboutissement de la chasse à l'homme, en faveur du héros, évidemment. Jean-Claude Lauzon, pour sa part, aura inversé le processus. La violence, chez lui, existe pour ponctuer l'histoire d'une tendresse. Une fois le thriller épuisé, rien n'est encore résolu, et c'est de l'amour qui emplit tout l'espace qu'on gardera le plus cher souvenir. □

ANOUCHKA GALOUCHKO

Vecchi e giovani

FRANCO LORIGGIO

Robert Traven un americano di ormai avanzata mezza età scende a Napoli. Ve lo portano, sembra, impegni di lavoro (è vicepresidente di una grossa multinazionale e deve partecipare ad una convegno di una certa risonanza), ma anche chi ha scarsa dimestichezza con le logiche della psiche si rende subito conto che ciò che lo aspetta è invece un incontro con il destino, uno di quei *tête a tête* con se stessi che viene continuamente e segretamente preparato, se non altro perché si possa cercare di evitarlo, perché gli siano opposte le più ostinate, le più inconfessate tergiversazioni.

Il nostro, infatti, sotto la sua patina di Perbenismo nasconde un mugugno abbastanza lungo. E, interpretato come è da Jack Lemmon, cioé dall'attore hollywoddiano più bravo quando si tratta digestive chiaroscuri, interiori, non tarda a traspanne. Accolto all'albergo da una signorina bilingue, che dovrebbe fungerbli da guida e da traduttice, non vede l'ora di liberarsene; evase le sue mansioni, si trincera subito in camera, dove gli tiene compagnia la fedele, l'immancabile—si suppone—bottiglia di whisky. Solo che questa volta l'astuzia non riesce. Ad imporgli l'appuntamento così spesso procrastinato sarà untale Antonio Iasiello. Questi, affidato allacura di Marcello Mastroianni, si presenta alla porta della camera di Traven il mattino dopo il suo arrivo con estroversione tipicamente napoletana: grandi sorrisi preventivi, abbracci vari, paccate sulle spalle. Nè manca, visto che è lì, di ricordare all'americano il lontano soggiorno del periodo bellico o di avvertirlo che tutti vogliono vederlo, inclusa Maria, la quale, va da sè, non l'ha mai dimenticato. Traven ha ancora la testa intronata, e non è in vena di scherzi. Nega di aver mai conosciuto chicchessia a Napoli, e, paventando il bidone, chiude la porta in faccia a l'importuno seccatore. E' l'inizio di un complesso scioglimento: nei giorni seguenti, compiute le prime timide perlustrazioni, Robert contatterà Antonio, lascerà che l'evento abbia luogo, che il dialogo aiuti sia lui che il suo interlocutore a capirsi, ciascuno a suo modo, secondo le proprie esigenze.

Maccheroni, il penultimo film di Scola (l'ultimo, come si sa, è *La famiglia*), s'innesta facilmente nel filone di base dell'immaginario del suo autore. Racconto dello e sullo sguardo, sull'incrociarsi degli sguardi, di questo filone anzi riassume ed insieme rielabora i meccanismi più vistosi. Il grande cinema di Scola lo annuncia già nel lontano, ormai paleolitico, preistorico 1968 un'inquadratura di una delle sue prime opere: in *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* Alberto Sordi punta la sua cinepresa su un negro in abito locale per accorgersi che l'altro sta filmando lui (in tenuta safari, quindi non meno "pittoresco"). Da allora in poi, e massime in pellicole come *Permette? Rocco Papaleo*, *C'eravamo tanto amati*, *Una giornata particolare*, *Brutti, sporchi e cattivi*, *Passione d'amore*, gli intrecci di Scola si sono sovente soffermati sulla reciprocità degli esotismi, sulla collisione e le collusioni dei modelli culturali, delle "diversità" incarnate dai personaggi. *Maccheroni* ingrandisce tutto questo applicandolo al discorso sull'America: è una specie di meta-antropologia dei rapporti tra Vecchio e Nuovo Mondo, un film che riprende un tema molto attuale ma lo svolge riflettendo sulle proprie tecniche di approccio.



Che cosa avrebbero potuto dirsi, al fin fine, oggi, i due protagonisti, se non quello che si dicono? Dagli anni del dopoguerra in avanti Antonio aveva scritto alla sorella Maria, e firmandole con il nome di Robert lettere in cui l'americano si trovava sempre o nelle zone calde del mondo o in circostanze estreme, e sempre riusciva a cavarsela eroicamente, con grande successo e a beneficio dell'umanità. L'eroismo è però ciò di cui Robert, nelle condizioni in cui giunge a Napoli, non è capace. Carrierista, di maniere nevroticamente recise, ultrasbrigative, lui è la figura dell'americano in crisi, che porta le sue tessere di credito come un fardello, che non prende mai una decisione, che consegna mente e corpa all'ingranaggio. A Napoli riscoprirà il piacere dell'azione. Ma per farlo dovrà prima accettare di compiere un lungo tirocinio. Dovrà imparare a credere. A ciò che è stato scritto di lui e agli altri in generale. L'itinerario improntatogli da Scola è completo di tutti gli accessori, include la prova più difficile: quella che lo costringe a cimentarsi con il dato più incontrovertibile—la morte. Così, Robert sorride incredulo quando Antonio gli rivela che, morto due volte, era due volte risuscitato in tempo per il pranzo dell'una. Pure, la chiusa del film ce lo mostra nella stanza in cui giace la salma del suo amico appena deceduto, davanti ad una tavola apparecchiata, con gli inevitabili rigatoni fumanti, in attesa, con i famigliari, che il miracolo si ripeta di nuovo.

Narrativamente, *Maccheroni* ci offre uno Scola in piena forma. Sono molte le invenzioni. L'America come effetto di scrittura. L'americanismo della nostra epoca attuale come comportamento amnesiaco, solipsistico. L'agire come recupero del passato. E soprattutto, la trovata più felice, la memoria come innocenza. Come in *Permette? Rocco Papaleo*, un film che è una specie di corrispettivo rovesciato di *Maccheroni* (la trama ha Mastroianni sempre nel ruolo del meridionale ingenuo-sapiente, si situa a Chicago), i "primitivi" sono non gli Americani alla Traven, gli Americani presi in una crisi decisamente da età adulta, ma i Napoletani. Scola insomma infrange le regole a cui ci ha abituato una ormai lunga consuetudine culturale. Nel cinema gli abitanti del Nuovo Mondo che si imbattono nel cinismo, nei "machiavellismi" dei personaggi di origine mediterranea devono sempre attingere alla loro inesauribile riserva di purezza di moralità acqua e sapone, interamente fatta in casa, per sopravvivere. *Maccheroni* corregge, smonta e rimonta cliché del genere. I magliari dell'occasione sono due francesi che fingono di rappresentare importanti case discografiche per spennare il figlio di Antonio, aspirante musicista rock. Nella sequenza in cui Robert finalmente va a visitare Maria, la ragazza da lui conosciuta durante la guerra e che è diventata giunonica, ingrigita madre di famiglia, il marito non ha nulla del napoletano tutto passione, geloso di ogni minimo atto, dei pensieri della moglie; al contrario si dichiara, pacatamente e serenamente, onorato di esser vissuto con una persona capace di rimanere per tanti anni fedele ad una sua privata iconografia.

Certo nuoce al film di Scola l'andatura, il ritmo da commedia all'italiana, la giocosità che lo pervade. Forse con due attori come Mastroianni e Lemmon nel film la tentazione di farvalere la carta del gigiomismo è stata troppo forte. Poiché di noi, della parte oggi più pubblica ma insieme più intima di noi, la fabula *narratur*, cadenze più lente, tinte più ombrose avrebbero meglio reso il senso della problematica tentata. Alcuni degli aspetti avrebbero meritato ulteriori approfondimenti. Custodire il mito, la sopita decenza altrui significa sì impossessarsene. Non si rischia però di restarne ammaliati? Narcosi, inerzia affliggono anche l'Antonio redattore dell'America. Lui, si direbbe, "crede" troppo: si dileggia a scrivere commediuole melodrammatiche e impreca contro i personaggi cattivi, se il figlio lo inguaia con la camorra, esorta Robert a non giudicare Napoli severamente (in quanto i malavitosi sono in realtà "gente del Nord"). Spetterà all'americano rinsavito, che adesso accetta volontieri il ruolo propostogli dal caso togliere le castagne dal fuoco (mentre gli interessati, confermati nella loro chiaroveggenza, applaudiscono: "ha preso la situazione in mano" commentano i parenti di Antonio quando Robert decide di aiutare il suo amico).

Ecco: la lacuna più grave del film riguarda l'Europa. La struttura comica, la tipicità quasi allegorica della trama, dei personaggi toglie ad Antonio lo spessore tragico che il racconto sembrerebbe invece voler accordargli. A Robert occorrono pungoli, incentivi ma è un personaggio che cambia; scopre, redime se stesso risolvendo i dilemmi degli altri ma alla fine agisce. Antonio no, no ha traiettoria. Vive nel mondo che crea. L'azione, l'azione che incide sul reale e lo redime, lo trasmuta, non è per lui.

Come interpretare? Che l'Europa è luogo puramente funzionale, e non può che servire da specchio, da memoria alla psiche americana? Dovesse essere così, non si ritornerebbe, allora, alla solita visione europea dell'America (magari con l'aggiunta di un solo ribaltamento finale: l'America è il pragma, il braccio alla mente europea, ma un braccio che nella complementarietà degli sguardi narrata da Scola gode di vari vantaggi rispetto al fare sempre simbolico, ultramediato dell'Europa)?

Con tutto ciò, nonostante le sue contraddizioni, *Maccheroni*, bisogna ammetterlo, maneggia il suo argomento con un'intelligenza che non ha riscontro nel panorama nostrano. Nell'ultimo decennio l'industria cinematografica italiana, come quella di altri paesi, è stata poco più che una cassa di risonanza per la cultura americana. Forme e contenuti d'oltreoceano hanno potuto passare il confine gratis, senza pagare diritti di dogana: sono il sillabario delle nuove leve. Pupi Avati ha cercato di innestare il musical su materiali di origine neorealista nel suo *Aiutami a sognare*. Reminiscenze hollywoodiane trapuntano *Ad ovest di Paperino*, *Io Chiara e lo scuro* e *Casablanca, Casablanca* di Nuti. Persino i fratelli Taviani, gli "analitici" della generazione postsessantottesca, hanno riecheggiato miti e riti tali e quali. L'America ne *La notte di San Lorenzo* è il grammofono che suona l'Inno della Repubblica o la versione *kitsch* della Statua della Libertà fantasticata dalla giovane siciliana; oppure è—nel recentissimo *Good Morning, Babilonia*—il modo di produzione seriale californiano contrapposto all'artigianato dei restauratori toscani. Scola almeno s'interroga sul suo tema: *Maccheroni* è, va ribadito, del meta-cinema. E forse questo spiega la sua scarsa fortuna, perché il suo distributore americano lo abbia tolto dalla circolazione dopo solo una settimana, abbandonandolo al videoregistratore e alle cassette. Nell'America di Rambo e compagnia bella, nell'America che sembra prediligere il discorso autoritario, un film per il quale il mito è frutto di un dialogo, di un'interdipendenza, stride parecchio. □

Folk for the Eighties

MICHEL RONDEAU

On a assisté ces dernières années au retour de diverses formes musicales : rockabilly, rythm and blues, garage rock, etc. Aussi, comme un public de plus en plus nombreux, en réaction contre les excès des productions trop bien léchées du « corporate rock », se détourne des chansons fardées comme des putes de carnaval pour leur en préférer d'autres aux orchestrations simples et dépouillées, il était dans l'ordre des choses que le folk connaisse à son tour un regain de popularité.

Au début des années 80, il y a bien eu Steve Forbert, les soeurs McGarrigle, Willie Nile, les Roche sisters et Carolyn Mas, mais aucun d'eux n'a véritablement connu de succès. Toutefois, dans l'intervalle, en dépit du peu d'audience qu'il avait, le folk se perpétuait. Ainsi, plus récemment, des gens aussi inattendus que John Doe et Exene Cervenka du groupe punk X ont donné dans des coffee houses des tours de chant de standards du folk en s'accompagnant à la guitare sèche. Et dernièrement, Judy Collins et Peter, Paul and Mary ont amorcé un retour.

Pendant ce temps, les Washington Squares et Suzanne Vega faisaient leur apparition sur la scène folk de Greenwich Village, berceau de tout le mouvement folk des années 60. Formés de Tom Goodkind et Bruce Paskow (d'anciens étudiants en cinéma à la NYU ayant fait partie de quelques bar bands new wave), et de Laura Agnelli (anciennement du groupe new wave Nervus Rex dont le seul mérite est d'avoir fait un disque qui hante encore les bacs des disquaires d'occasion), les Washinton Squares (le jeu de mots en donne un peu la mesure) ne sont peut-être finalement qu'un « novelty act », un groupe-gadget, tant leur façon de faire vouloir revivre la belle époque du folk est caricaturale.

Fatigués d'être des new wavers anonymes parmi des millions d'autres in ze Big Apple, ils ont eu l'idée, pour se distinguer, de faire (ce qui, en pleine new wave, était superbement ringard) du rétro-folk à la Peter, Paul and Mary. Depuis, ils ont pris la chose au sérieux et avec leurs guitares sèches, leurs harmonies vocales, leurs bongos et leur look beatnik existentialiste, ils appellent à la mobilisation, au retroussons-nos-manches, avec un idéalisme bon enfant qui, en cette période de l'après-me generation (nous en sommes maintenant à la confetti generation), ne peut être qu'extrêmement suspect. Voyez vous-mêmes :

(paroles extraites de « New Generation »)
Our generation used to care about us



Now things are different, change them we must
Love and understanding, all covered with dust
It's time for direction, caring and trust

Freedom is a birth right for all women and men
Every generation has to win it again

Musicalement, bien que tout cela soit bien ficelé, les guitares entraînantes et souvent rythmiquement inventives, les harmonies vocales bien balancées, l'ensemble n'est pas très inspiré. Et même s'ils se réclament des Weavers (groupe dont faisant partie Pete Seeger qui fit connaître au grand public les chansons de Woody Guthrie et de Leadbelly et fut en butte au maccarthysme) et de tous les autres « originals », les Washington Squares auront toujours ce petit côté calculateur qui les empêchera, malgré toutes leurs bonnes intentions (comme chacun sait, l'enfer en est pavé), d'être reconnus comme d'authentiques chansonniers.

De toute façon, depuis la fameuse prestation électrique de Bob Dylan au festival folk de Newport en 1965 (il était accompagné par les membres du Paul Butterfield Blues Band), le folk n'a plus jamais été le même, alors pourquoi vouloir l'enfermer dans une forme passéiste.

Suzanne Vega, elle, ne croit pas que les gens soient vraiment intéressés — sauf, peut-être, quelques nostalgiques — à revenir à un folk à la Peter, Paul and Mary. Influencée par Laura Nyro, Joni Mitchell, Leonard Cohen, Simon and Garfunkel et Lou Reed, cette jeune femme toute frêle ne joue pas sur les stéréotypes folk ni ne prend de positions politiques, mais ses chansons ont une facture folk moderne qui me porte à qualifier celles-ci de « folk for the eighties ». (Men Without Hats avaient ainsi baptisé leur premier disque mais cette étiquette convient beaucoup mieux à ce que fait Suzanne Vega.)



Lorsqu'elle chante, elle ne swing pas intensément, ni de façon passionnée, mais donne l'impression d'être en pleine possession de ses moyens. Et quand elle parle de ses tourments, de sa difficulté d'être, elle fait preuve d'une lucidité étonnante. Ses textes, qui s'inspirent tantôt de la vie quotidienne, tantôt de personnages tels que la nymphe Calypso, qui recueillit Ulysse après son naufrage, Kaspar Hauser — et oui ! le Kaspar Hauser de Werner Herzog —, ou même, dans un cas, d'un poème de Paul Éluard, portent principalement sur la solitude et sont d'une rare finesse.

Le succès remporté sur les palmarès par sa chanson « Luka » aura permis à sa musique intimiste et tout en demi-teintes et à sa voix, voisine de celle de Rickie Lee Jones, d'être plus largement diffusées. Si vous ne la connaissez pas encore, procurez-vous l'excellent « Solitude Standing », il vous fera un bon compagnon pour l'automne.

Tom Waits est l'un des personnages les plus singuliers de la scène musicale américaine. Poète-saltimbanque des bars de troisième ordre, des motels borgnes et des « greasy spoons » pour paumés du petit matin, Waits présente un envers de l'Amérique absolument fascinant.

Depuis le début de sa période Island, comprenant les albums « Swordfishtrombone », « Rain Dogs » et, tout récemment, « Frank's Wild Years », Waits a su inventer un idiome musical unique. Autour de sa voix graveleuse s'articulent des orgues de tous genres (orgues de barbarie, farfisa, mellotron et autres harmoniums), de l'accordéon, des guitares dissonnantes et des cuivres et des percussions ivres qui évoquent le monde des cirques d'antan, Kurt Weill et Captain Beefheart.

Alors que les deux disques précédents étaient des collections de pièces hétéroclites où Waits expérimentait toutes sortes d'arrangements, « Frank's Wild Years » présente une unité qui, au bout du compte, donne plus de force à son travail. Ainsi, dans un contexte élaboré, la dimension pathétique réussit enfin à prendre toute la place qui lui revient.

En effet, dans cet « operachi romantico » en deux actes écrit en collaboration avec sa femme, la dramaturge Kathleen Brennan, Waits crée au passage des classiques, « Innocent when you dream », « Way down in the hole », « Train song », pour n'en nommer que quelques-uns, qui n'ont rien à envier à ceux de ses maîtres, les auteurs-compositeurs tels Cole Porter et Irving Berlin. À ce sujet, il est assez particulier qu'un type de sa génération ait été influencé par ces gens-là et le blues, le jazz, le country, et pas du tout par le rock'n'roll.

Ce qui frappe lors de la première audition de ce disque, c'est l'espèce de *sfumato* qui baigne toute l'oeuvre. D'ailleurs, pour accentuer cet effet, sur plusieurs chansons, il chante dans une sorte de mégaphone qui assourdit sa voix et donne l'impression que l'on écoute un vieux 78 tours.

En bref, « Frank's wild years », c'est l'histoire d'un gars qui, parti pour la gloire, verra ses rêves brisés. Comme le suggère la pochette très expressionnisme allemand signée Jean-Baptiste Mondino, sa quête ô combien illusoire a pour cadre l'Amérique des années de la Dépression. Tantôt pleines d'espoir, tantôt amères, les chansons nous font suivre les moments d'exaltation et de déprime de Frank à travers son périple depuis Rainville, « a good place to dream yourself away from », jusqu'à New York, la grande capitale, « straight to the top... up where the air is fresh and clean. »

Paradoxalement, ce disque à l'esthétisme suranné est l'un des plus modernes que j'aie entendus. À découvrir et apprivoiser d'urgence. Envoûtement garanti.

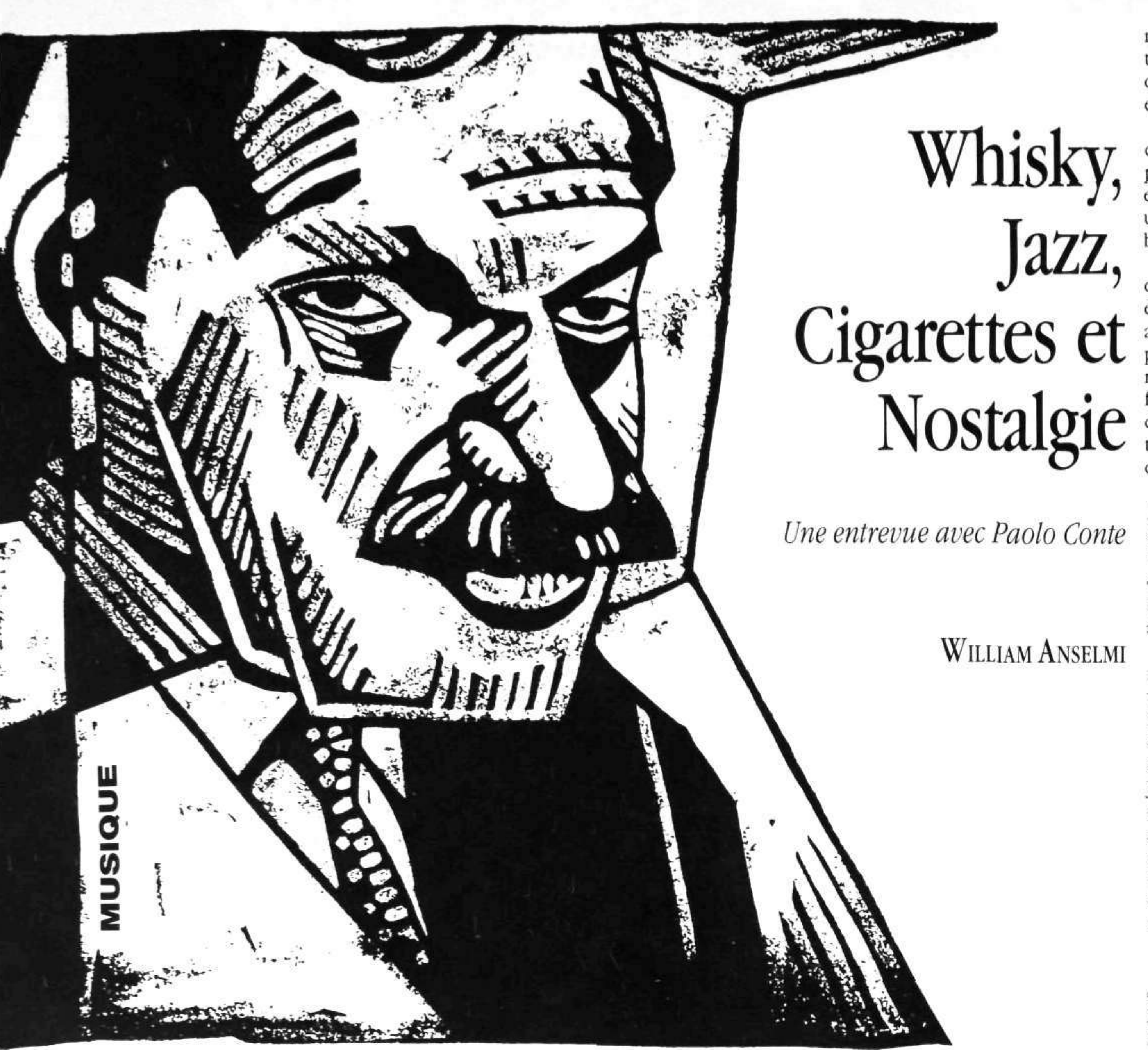
À surveiller, la prochaine sortie de :

« Bête Noire », le nouvel album de Bryan Ferry, auquel a participé l'un des plus intéressants guitaristes rock des dernières années, l'ex-Smith Johnny Marr. (Incidemment, cette collaboration n'est sans doute pas étrangère au fait que Marr ait récemment quitté la bande à Morrissey.)

« Northern Lights », le premier disque de Robbie Robertson, l'ancien leader de The Band, qui comprend notamment deux chansons enregistrées avec U2 intitulée « Sweet Fire of Love » et « Testimony ».

« Talking Animals », le nouveau microsillon de T-Bone Burnett. □

PIERRE-PAUL PARISEAU



Whisky, Jazz, Cigarettes et Nostalgie

Une entrevue avec Paolo Conte

WILLIAM ANSELMI

Vous souvenez-vous de la chanson, « Azzurro », chantée par Adriano Celentano vers la fin des années soixante, ou bien de celle-ci « Un gelato al limonet », chantée en duo par Dalla et De Gregori pendant leurs mégaconcerts des années 78/79 ? L'auteur de ces fameuses chansons, vous l'aviez sans doute deviné, n'est nul autre que Paolo Conte. Celui-là même qui, après sa triomphante tournée en France, où il a chanté au mythique Olympia de Paris, a su de son air coquin et cabotin charmer les foules québécoises et ontariennes l'été dernier. Qui est Paolo Conte ? Né en 1938 à Asti, Paolo Conte est un de ces Cantautori qui ne se contente pas d'une activité professionnelle ; comme Enzo Jannacci, docteur et musicien, Paolo Conte est musicien et avocat civil, dernier descendant d'une solide famille notariale de bonne tradition piémontaise. Depuis sa jeunesse, il a le jazz dans la peau. En 1960, en Norvège, il s'était classé troisième dans un jeu-concours sur la musique européenne. Longtemps, Maître Conte n'écrivait des chansons que pour les autres. Ce n'est que vers les années soixante-dix que l'Italie puis l'Étranger se laisse surprendre avec des chansons comme « Bartali », « Sudamerica » et « Paris Milango », le chanteur n'ayant découvert personne qui puisse chanter mieux que lui ses propres chansons.

Personnage presque caricatural, cheveux ébouriffés et éternelle cigarette pendulant de sa lèvre inférieure — Paolo Conte réussit à créer une atmosphère de paroles et de musique qui va de Bogart à Hemingway, de Duke Ellington à Harry's Bar. Il tambourine le clavier de son piano comme si ce dernier était la porte d'entrée d'un boogie-woogie, mais cantautore *cultivé, il met en musique des images comme « certi capivano il jazz, l'argenteria spariva », ou bien en se référant à Bartali « quel naso triste come una salita, quegli occhi allegri da italiano in gita ». Paolo Conte est d'abord créateur de moments éternels, de nostalgie vécue au fond d'un cognac, d'un jazz en blanc et noir qui nous entraîne d'ici vers des histoires amères et ridicules d'un autre temps, que ce soit hier ou demain, des histoires bourrées de fumée et de trompettes.*

William Anselmi : On dirait que pour vous le jazz semble être le premier amour que l'on n'oublie jamais. Après votre grand succès, après avoir pu exprimer cet amour ici en Amérique du Nord, indiscutable patrie du jazz, que sentez-vous ? Est-ce que vous sentez l'effet d'une espèce de retour mythique, d'un acte de courage ou bien d'autre chose ?

Paolo Conte : Je dirais un acte de courage. Entre ces deux choix, je préfère celui-là, mais je dois pourtant dire qu'il y a également une espèce de revendication dans le sens qu'en Italie, il est impossible de participer aux festivals de jazz parce qu'ils sont toujours entre les mains des puristes. Moi aussi j'étais puriste étant donné que je jouais le jazz en amateur il y a plusieurs années mais après, en toute vérité, j'ai amplifié un peu l'éventail du jazzisme dans le sens *que je vois le jazz comme un phénomène qui couvre* presque tout le siècle avec son influence et qui, en même temps, reçoit autant d'autres genres de musique. Dans le fond, cela me semble juste au point de vue organisation, c'est-à-dire, qu'aux festivals de jazz l'on devrait accueillir des artistes, comme moi et autres qui, en ce moment, et que cela soit bien clair, ne jouent pas le jazz, mais qui expriment un certain témoignage de la passion pour le jazz et même les traces d'une manière de composer un point de vue esthétique qui ressemble un peu au jazz.

V.V. : En tant que *cantautore* vous vous éloignez de certains discours faciles qui, aujourd'hui, sont de plus en plus communs avec votre choix de places exotiques et de petites ironies. Est-ce un acte de fuir une réalité qui devient de plus en plus banale ou bien, un acte d'accueillir la poésie dans le quotidien ?

P.C. : Personnellement, je laisserai tomber le quotidien car, dans le fond, le discours du quotidien est un deuxième discours, c'est-à-dire, l'on prend cet aspect exotique et on le ramène chez soi, dans son propre quotidien, comme on le veut et dans la mesure que l'on veut. Mon travail est une oeuvre de fantaisie, de spectacle, quoi, un peu théâtrale. Je cherche des choses qui peuvent être poétiques, mais surtout des choses qui doivent se lier à la musique pour créer un spectacle.

V.V. : Sans une nostalgie voilée, parfois mélancolique, parfois joyeuse, pensez-vous que vos chansons auraient toujours leur succès ? En d'autres termes, vous nous offrez des coups d'oeil sur des époques *qui nous sont proches mais oubliées.* Que représentent-elles pour vous et qu'ont-elles toujours à nous offrir ?

P.C. : Je me défends de ces cordiales attaques de rétro et de la nostalgie en disant qu'il ne s'agit pas de vivre de la nostalgie sinon de cette sorte de nostalgie implicite qui se trouve dans les oeuvres de n'importe qui écrit — même, l'actualité dans le fond. Le fait d'écrire nous oblige à employer des verbes au passé. Je soutiens que je fais quelque chose... disons, un art de la fin du siècle, c'est-à-dire que je fais appel non seulement à des choses du passé composé mais aussi du passé simple. J'aime beaucoup l'art des années vingt, la musique et la peinture. Selon moi, il y a eu d'importantes révolutions artistiques au cours des années dix, des années vingt.

V.V. : La période de l'avant-garde...

P.C. : Oui, l'époque de l'avant-garde où le coeur de notre siècle est plus concentré. Et voilà que je me laisse prendre un peu par le rétro — bref, pour retrouver un peu l'identité d'aujourd'hui. Je m'attache beaucoup plus aux paroles qu'à la musique, au prototype de l'homme des années cinquante, de la fin de la guerre qui est aussi un peu le modèle de toutes les choses qu'on est devenu aujourd'hui.

V.V. : Dans un certain sens nous vivons encore le modèle américain...

P.C. : Nous le vivons encore plus maintenant sauf que peut-être nous le vivons plus à un niveau superficiel en comparaison avec les années cinquante, car à la fin de la guerre il y avait vraiment le rêve américain ; tandis que maintenant nous avons la possibilité de nous comporter comme les américains, de nous habiller comme les américains et d'employer un langage américanisé. Peut-être avant était-ce plus profond ; si vous voulez, c'était la découverte d'un autre univers qui nous touchait.

V.V. : Donc, une certaine manière de vivre le mythe qui a été proposé par Cesare Pavese et par d'autres...

P.C. : Oui, c'était la découverte de l'art américain. Si vous voulez, j'ai accentué ce sens un peu plus dans la chanson « Lo zio » où, dans la compagnie de ce personnage que nous avons tous eu ; c'est-à-dire, une espèce de mélange de frère et de père, d'ami et de complice. J'ai découvert l'art des noirs, l'esthétique noire américaine avec ce « Zio ». Cet art s'exprime merveilleusement bien aussi pour les musiciens, les danseurs et les boxeurs. J'ai vu un des grands boxeurs, Sugar Ray Robinson, jouer le piano superbement.

V.V. : Cela me fait penser à Primo Carnera, le héros qui va en Amérique...

P.C. : Oui, mais il était un héros de notre immigration.

V.V. : Si je ne me trompe pas, il y a à peu près huit ans que vous donnez des spectacles malgré le fait que c'est depuis les années soixante que vous écrivez des chansons. Comment expliquez-vous ce désir de sortir et de chanter ses propres chansons ?

P.C. : Je ne me suis pas senti comme chanteur et je n'ai même jamais eu le désir d'être chanteur. Je l'ai fait un peu pour documenter la manière d'interprétation de l'auteur qui est concise et simple mais authentique. Je suis auteur autarcique car j'écris tout — les paroles, la musique, les arrangements et la pagination de la chanson. Cela me semblait juste et, entre parenthèses, ceux qui m'ont convaincu de le faire étaient parfaitement d'accord. Je documente sur disque la manière authentique de l'auteur.

V.V. : Donc, un vrai *cantautore* étant donné que vous n'avez jamais fait partie d'une école de *cantautori* même si l'on en parlait pendant les années soixante.

P.C. : Non, étant piémontais je n'ai pas eu accès à une ville dans laquelle, collectivement, il y a eu la formation d'un certain type d'école ou de « bottega »

comme à Gênes, à Milan, à Rome. J'ai toujours travaillé isolé ; puis, je dois dire que je l'ai toujours fait de par mon caractère. Il y a aussi le fait que j'écrivais pour les autres. À cette époque, j'étais connu comme auteur et non comme interprète. Il a fallu me faire violence pour monter sur les planches. En ce sens, mon itinéraire diverge des autres *cantautori*.

V.V. : Dans vos chansons l'on aperçoit une image un peu ambiguë de votre rapport avec la femme — ou ce sont des femmes séduisantes, exotiques, des femmes à la Corto Maltese ou bien des femmes « che odiavano il jazz »... Pourriez-vous nous parler de cette attitude disons-le un peu misogyne ?

P.C. : Il n'y a rien d'ambigu sinon une ambiguïté qui est mêlée à la tendresse et au désir qu'il y a dans ma génération — une génération disons, un peu timide et aventureuse en même temps. Je me souviens d'une journaliste qui m'a posé une question qui m'avait laissé un peu sur place ; elle m'avait demandé si les hommes de ma génération avaient vraiment parlé avec leurs petites amies. Je me suis alors rendu compte qu'en effet on ne s'était jamais parlé ; c'est-à-dire, on se voyait aux fêtes, on se voyait à l'école mais, on a jamais eu ces dialogues qui, disons, se sont produits depuis 1968 — cette promiscuité, cet échange de communication. Donc, il y a toujours cette distance du monde de la femme et cette distance est un espace qui accueille des rêves, des désirs, des inventions, des récitations.

V.V. : Donc, on peut avoir plusieurs dialogues...

P.C. : Des dialogues qui, en fin de compte, sont des monologues.

V.V. : Une question qui concerne hier soir, votre spectacle au Centre national des Arts... Votre musique laisse transparaître une certaine chaleur, un désir de communiquer des milieux chauds, exotiques ; mais sur la scène vous donnez l'impression d'être réservé, préférant communiquer avec la musique et les paroles chargées d'ironie. Ce détachement est-il dû au fait que vous ayez joué au Centre national des Arts ? Auriez-vous préféré être dans un piano-bar bondé avec un contact direct avec le public qui, peut-être comme hier soir, aurait non seulement écouté mais aussi dansé ?

P.C. : Franchement, je dois dire que s'ils s'étaient mis à danser ils m'auraient fait plaisir car, depuis longtemps, je cherche la revanche de ma musique sur mes paroles même en sachant que mes paroles ont été importantes, qu'elles le sont toujours. Ce sont les paroles qui accueillent le timbre propre des chansons ; mais, en fin de compte, c'est la musique, qui, dans ma manière de travailler, dans mon processus, est la première chose qui m'attire. J'écris les paroles selon la musique. Pour moi, c'est un compliment si le public danse, si le public tape du pied. Je préfère un compliment de ce genre à une analyse littéraire de ce que j'écris. J'ai trouvé la salle d'hier soir superbe et je peux vous dire que c'est une salle idéale pour moi — un théâtre à fer de cheval, très souple. Ça m'a plu énormément. Bref, je n'avais aucun problème de ce genre. Disons, plutôt, que la barrière de langue ne m'a pas permis de parler davantage mais, à vrai dire, même en Italie je parle très peu. Quand je fais partie du public, je ne veux pas que l'artiste m'explique trop. Si j'aime un artiste j'aime savoir, quoi combien de vitamines il prend par mois — voilà une curiosité — mais en ce qui concerne le rapport scène et spectateur je préfère aucune explication.

V.V. : Bref, un rapport direct entre l'artiste et son public...

P.C. : J'aime ce rapport direct parce que nous sommes même de grands menteurs sur la scène. Ce n'est pas un défaut mais une qualité.



NORMAND COUSINEAU

V.V. : C'est la création des fictions nécessaires...

P.C. : Donc, les mensonges récités qui font partie du spectacle sont acceptables, mais je n'aime pas les choses en plus.

V.V. : Pour finir, quels sont les futurs projets de Paolo Conte ? Si je me souviens bien, dans une entrevue publiée sur « L'Espresso » au mois de novembre, vous avez dit que vous aimeriez écrire une comédie musicale sur les années vingt, trente, un discours particulier sur l'art des noirs ?

P.C. : Ah, oui, mais cela c'est une autre chose. C'est un projet qui reste au fond d'un tiroir depuis des années. Il s'agit d'une comédie musicale qui se situe dans la France pendant les années vingt et qui a comme sujet l'art noir. Peut-être pourrais-je maintenant dédier un peu de mon temps mais, on verra... il y a beaucoup de problèmes au point de vue pratique. En ce qui concerne le futur immédiat, il y a la sortie d'un nouveau microsillon que j'ai fini d'enregistrer le mois dernier, et qui devrait sortir à Paris le 12 octobre et simultanément en Allemagne. Ce microsillon devrait sortir ici au Canada au mois de janvier. Il s'agit d'un double microsillon avec vingt et une nouvelles chansons.

V.V. : Est-ce que les chansons seront accompagnées par des vidéo-clips ? L'on dirait que le marché exige qu'un chanteur fasse des vidéo-clips.

P.C. : Je ne sais pas. Je ne crois pas que les vidéo-clips soient une nouvelle forme d'art ; c'est un moyen, plus ou moins intéressant, qui sert aux maisons discographiques. Donc, on verra.

V.V. : Bref, autarcique jusqu'au bout...

P.C. : Bien sûr.

V.V. : J'aimerais vous poser une question personnelle. Qui est « nostro caro amico Angelino » ?

P.C. : Voilà, c'est la seule de mes chansons qui est vraiment autobiographique. Il s'agit d'une personne réelle, un vieil homme qui habite dans un village entre la Ligurie et le Piémont où j'allais jouer du jazz avec des amis. Il était un passionné du jazz et il venait nous voir. Il était pâtissier et nous portait des pâtisseries pour nous remercier et il restait là pour nous écouter. J'ai dédié cette musique à son visage — un beau visage, un homme de soixante-quinze ans...

V.V. : Je trouve cette chanson très intéressante ; elle est très poignante...

P.C. : Oui, c'est exacte. Elle parle un peu du problème de ce que la musique communique, comment elle arrive à toucher le visage d'une personne, une émotion musicale. □

L'ours Gavamat

MARIE JOSÉ THÉRIAULT

L'été qui attendrit la terre avait pris fin depuis longtemps. Des blizzards, des rafales de neige et des brouillards prévenaient toute chasse. Dans la maison double où habitaient trois soeurs, les réserves de nourriture s'épuisaient.

Un jour qu'enfin le temps se mettait au beau, Celle-qui-ne-voulait-pas-de-mari dit à ses soeurs plus jeunes :

— La brume de glace se lève. La neige maintenant ne fera pas de bruit.

Elles endossèrent leur anorak, leurs bottes et leurs mitaines, prirent leurs instruments de chasse et rampèrent une à une hors de l'igloo.

Devant elles, l'univers lisse, glacé jusqu'à la baie. Elles marchaient. De temps à autre elles pouvaient apercevoir en se retournant les dômes bleutés de leur maison double que la distance apetissait. Elles marchaient d'un pas vif, mais avec précaution et en silence, car les ours sont à l'affût ; ils entendent, paraît-il, tout ce que disent les humains.

Elles se rendaient ainsi aux lieux de chasse où vont respirer les phoques. Bientôt, Celle-qui-ne-voulait-pas-de-mari (et que l'on appelait aussi Najjijuq parce qu'elle était enceinte) sentit la fatigue la tourmenter. Dès lors elle respira plus bruyamment que les autres ; elle posa les pieds au sol plus lourdement que les autres ; elle traîna derrière ses soeurs.

— Attendez-moi ! fit Najjijuq à l'adresse de ses soeurs. Attendez !

Tout ce tapage éveilla l'Ours Gavamat qui somnolait non loin de là. Il se dépouilla vivement de sa fourrure et courut vers les femmes en se dressant sur ses pattes de derrière. Ainsi, il leur apparût tel un homme : immense et nu et fier. Elles en furent paralysées de stupeur.

L'Ours-qui-avait-l'air-d'un-homme en profita pour s'accoupler avec les trois soeurs tour à tour.

À la première et la plus jeune, il dit : « Tu es trop salée. » Et il la jeta loin dans la mer d'où elle ne revint jamais.

La seconde, il la trouva trop dure et pas assez ronde. Il la cassa en plusieurs petits morceaux qu'il lança vers le ciel où ils brillent encore.

Quant à la dernière, Najjijuq, il la décréta parfaite et voulût en faire sa femme. Mais Najjijuq dit : « Je suis Celle-qui-ne-veut-pas-de-mari. Prends donc ceci qui est de moi, va-t'en et laisse-moi vivre en paix. »

Ce disant, elle lui montrait son ventre bien arrondi par la grossesse, et le fils dormant à l'intérieur.

L'Ours-qui-avait-l'air-d'un-homme approuva d'un signe de tête. Alors, Najjijuq s'ouvrit toute grande et Gavamat, enfonçant son bras en elle, en retira l'enfant. « Tu t'appelleras Nanoq », fit-il. Puis il laissa partir Celle-qui-ne-voulait-pas-de-mari-et-pas-d'enfant, remis sa peau de bête et prit avec lui Nanoq qu'il éleva comme son fils.

Les années passèrent. Nanoq apprit à chasser et à pêcher. D'abord il n'attrapait que des souris, des petits oiseaux, des petits poissons. Ensuite il rapporta des lagopèdes et aussi des ombles. Bien vite, encouragé par l'Ours Gavamat, il devint expert en gros gibier.

Un jour, en longeant un cours d'eau jusqu'à la mer, Nanoq-qui-n'avait-jamais-rencontré-des-hommes aperçut d'étonnantes créatures. Il en oublia le caribou qu'il chassait et rentra bredouille à la cache. Un pli d'inquiétude traversait son front.

— Qui sont ces gens qui me ressemblent ? demanda-t-il à l'Ours Gavamat.

— Ce sont des hommes. S'ils te voient, ils te tueront.



Nanoq dormit mal. Sa curiosité était piquée. Dès lors, ses chasses le conduisirent de plus en plus loin, le retinrent de plus en plus longtemps éloigné du repaire de l'Ours Gavamat. Nanoq cherchait des hommes. Les trouvant enfin, il les suivit et les obverva longtemps en tapinois. Quand il eut amassé suffisamment de courage, il s'approcha d'eux.

À l'adolescent nu qui se tenait devant eux, les hommes posèrent les questions d'usage.

— Je suis Nanoq. Mon père se nomme Gavamat. Il est très fort et très poilu. Et il a de grandes dents. Mais moi, c'est à vous que je ressemble. Pourquoi ?

— Parce que tu es des nôtres.

Les chasseurs convainquirent Nanoq de tuer l'Ours Gavamat et de venir vivre avec eux puisqu'il était en réalité un petit d'homme. Ils lui donnèrent un arc et des flèches et lui enseignèrent à s'en servir.

Revenu au repaire, Nanoq eut beau cacher ses armes en attendant le moment de se débarrasser de l'Ours-qui-prétendait-être-son-père, tout ne fut pas si simple. On ne leurre pas Gavamat comme un vulgaire poisson. Pendant la nuit, celui-ci décela chez lui une odeur d'homme. En la reniflant jusqu'à sa source, il découvrit l'arc et les flèches, et il les broya d'un coup de patte. Puis il s'empara de Nanoq qui mourait de peur.

— C'est donc ainsi que tu me rembourses de tout ce que j'ai fait pour toi ? rugit-il.

Pour se venger de Nanoq, l'Ours-qui-refusait-d'avoir-un-homme-pour-fils enferma l'adolescent dans une cage de fortune, mais solide. Depuis, Nanoq s'étiole. Nourri de miettes, de restes que lui jette l'Ours Gavamat de temps à autre, il va de faiblesse en maladie. Il dort toute la journée. Il ne sait plus courir. Il ne sait plus chasser. Il n'est plus un petit d'ours et pas davantage un petit d'homme. Il rapetisse et rapetisse et rapetisse. Bientôt il deviendra larve, pou, asticot. Quand il sera assez petit, quand il sera assez faible, il disparaîtra de la face du monde.

Alors, l'Ours Gavamat errera tout seul dans son univers uniformément lisse, uniformément triste, uniformément blanc. □

Petit glossaire

Gavamat : gouvernement
Najjijuq : femme enceinte
Nanoq : ours

Lettres étrangères

L'esprit du lieu — qui si longtemps ne sut rien des « gestes insensés de la vie humaine » — côtoie les hommes et prend goût aux âmes. D'abord à l'étroit dans leurs mondes minuscules, il les distend ensuite et les dilate.

— Et ainsi les apprend.

— Puis il connaît la femme, et ainsi l'amour.

— Inconsolable, éternelle solitude...

— Plus avant, fils et père liés. On ne dit rien, ne doit rien dire. Inavouable destin. Ce qui a lieu se passe entre les mots, dans les silences. La volupté s'accroît de tant de discrétion.

— Méfie-toi de l'adolescence. Elle sait être la pire des ruses. Tous les vices peuvent sourdre de ses équivoques.

— Et les désirs inapaisés engendrent le Mal savant.

— Sadisme réfléchi d'une femme que l'amour dédaigne. Pour et abus.

— Mais le Moungari, alors ? Que dis-tu du Moungari ?

— Le sexe tranché de l'enfant du désert, le Moungari le lui a planté dans le ventre comme un trophée de vainqueur.

— Tais-toi. De telles horreurs ne se résument pas. Il faut les lire avec la nausée qui grossit dans la gorge. Phrase après phrase. Quitte à en porter longtemps le dégoût.

— Alors, dire la piste de l'ouest — celle qui conduit à Tessalit — examinée de près dans ce récit atroce, vue à la loupe, sans ciller.

— Oui. Et ajouter qu'Allah connaît ce qui est juste et bon. Dans « l'infini des terres désertes », Il fera sombrer le Moungari dans les mirages et le silence.

— Heureusement, le pasteur de Tacaté...

— *Crazy Rhythm* et « Jesucristo ». Elle fait souvent sourire, l'incompréhension totale que manifeste le pasteur blanc, civilisé, devant la tranquille « païennerie » — passez-moi le néologisme — de ses ouailles indiennes.

— Broadway déménagé dans une église du Mexique.

— Normal, n'est-ce pas ? Nous avons affaire à un écrivain-compositeur.

— Gore Vidal dit, dans sa préface, à propos d'une des nouvelles du *Scorpion* (mais la remarque vaut pour presque toutes) : « On pense qu'il ne s'y passe rien. Et tout arrive. » Cela tient à une écriture parfois proche du rapport ou de l'inventaire. Froide en apparence. Concentrée, on dirait, sur le dehors, s'y arrêtant, s'en délectant sans en avoir l'air. Écriture d'archéologue penché sur la terre qu'il époussette.

— Paradoxe. De la terre peu à peu surgit l'objet. Le coeur.

— L'écrivain-archéologue écrit pourtant ses inventaires comme s'ils étaient des songes. Ses récits sont des contes.

— Souvent peu réalistes.

— Le magique fait irruption dans l'ordinaire, le rendant à la fois sombre et lumineux.

— Écrivain de la « transformation des choses », des transferts troublants et des inquiétudes.

— Qui plus est, écrivain déconnecté des « success stories » qui nourrissent tant (ou affament) la littérature d'un des plus grands états du monde. Nomade de l'écriture. Le best-seller type n'est pas pour lui. Il est le moins américain des écrivains américains. Il vit, du reste, à Tanger.

— Je parie qu'on le boude...

— Un peu, oui. Oui. Plutôt. En tout cas, ni trop de thèses ni trop d'essais ou de recherches. Mais ses lecteurs sont avides. Jamais guéris de lui.

— Son nom ?

— Paul Bowles. Ne l'oubliez pas. □

Marie-Josée Thériault

Paul Bowles, **Le Scorpion**, *nouvelles,*
préface de Gore Vidal,
traduit de l'anglais par Chantal Mairot
Paris, Éditions Rivages, 1987, 224 p.

FICTION

Madama Wu

Elettra Bedon

Mentre me ne sto sdraiata a letto—gli occhi aperti nel buio—mi domando se la mia situazione sarebbe diversa se non fossi nata e cresciuta in Nordamerica. E' vero che sono stati i Cinesi, alla fine degli anni ottanta, ad applicare per primi il metodo—ma era ancora in forma rudimentale.

Allora il controllo veniva esercitato nelle fabbriche e nei quartieri; le donne dovevano essere autorizzate per avere il primo (e unico) figlio, e chi trasgrediva veniva convinta ad abortire.

Questo metodo di controllo delle nascite prese poi il nome da Madama Wu, une sorvegliante di Shangai che era riuscita, con un lavoro quotidiano e paziente, a far abortire una gestante che aveva resistito a tutte le pressioni sino al sesto mese.

Il metodo fu in seguito applicato anche da quei Paesi che, a quel tempo, venivano ancora definiti "del Terzo Mondo".

Si pensava che qui da noi non ci sarebbe stato mai un problema di sovra-natalità; ma quando gli incidenti nelle centrali nucleari, l'avvelenamento dei grandi fiumi, l'assottigliarsi della coltre di ozono che proteggeva la terra poco alla volta influirono sulla produzione agricola e sull'equilibrio ecologico, divenne necessario calcolare e suddividere le risorse.

Mia madre si ricorda ancora le estese e ripetute campagne pubblicitarie che invitavano a uniformarsi alle direttive del governo, in vista di un maggiore benessere generale.

A quel tempo erano già considerate illegali sia le adozioni internazionali che le pratiche di fecondazione artificiale e in provetta. Il principio della libera scelta era però troppo radicato negli individui, e troppe coppie sfuggivano a quello che veniva considerato un dovere comune. Per raggiungere gli obiettivi prefissi fu necessario introdurre "Madame Wu"—sotto una forma computerizzata, naturalmente.

A ogni donna in età feconda venne attribuito un numero e una sigla, impressi su una tessera magnetizzata che sostituiva ogni altro documento personale. Fu prevista una visita medica periodica per accertare le gravidanze iniziali, e se queste non erano autorizzate ci si aspettava che venisse spontaneamente richiesto l'aborto. Chi evitava il controllo medico si trovava a non poter più utilizzare la tessera, e da un giorno all'altro perdeva ogni diritto civile.

Ero troppo giovane per ricordare quando il sistema prese piede, ma so che si cresceva col desiderio di arrivare a ricevere questa tessera, ad avere il diritto di partecipare alle riunioni che si tenevano in tutte le scuole, dove donne adulte ci infiammavano d'entusiasmo proponendoci il ruolo di prime protagoniste nella costruzione di una società diversa.

Il controllo ci appariva naturale come la neve d'inverno, come il caldo sole d'estate. Del resto, il diritto all'aborto era stato per tanto tempo la bandiera di gruppi numerosi, in quasi tutti i Paesi; passò quasi inosservato il fatto che i varî dirigenti non avessero pensato—e proposto—la sterilizzazione maschile come alternativa.

Dopo l'Università cominciai a vivere in modo stabile con Marco: avevamo affittato un piccolo appartamento dove ci ritrovavamo la sera, dopo il lavoro. Vivevamo una vita tranquilla; ero contenta in fondo di non dover pensare subito a un figlio, come la nonna di mia madre aveva certo dovuto fare per la pressione sociale.

Sul lavoro, per la strada, nei centri di vendita, occasionalmente mi capitava di cogliere delle allusioni, di udire delle frasi che mi facevano pensare a un dissenso diffuso, anche a un movimento sotterraneo di resistenza. Ma non avevo mai provato abbastanza interesse per approfondire, troppo occupata a vivere la mia piccola vita felice.

A ventotto anni sono stata autorizzata a rimanere incinta, e un anno dopo è nata Francesca.

Durante il congedo di maternità, per la prima volta mi sono ritrovata a casa—sola, la bambina addormentata—libera di poltrire, di leggere, di pensare.

Pensavo alle donne che conoscevo: era capitato che l'una o l'altra dovesse abortire. Era capitato anche che qualcuna sparisse, da un giorno all'altro. Se ne parlava in televisione, ogni tanto. Veniva presentata una donna che confessava di aver cercato di fuggire, di infrangere la legge. D'improvviso rivedevo, nella memoria, quelle donne alle quali non avevo fatto caso— gli occhi vuoti, le voci atone.

Guardavo Francesca: le ciglia lunghe, la pelle delicata delle guance arrotondate, le dita perfette delle piccole mani... Una legge avrebbe potuto impedirle di nascere. Una legge aveva impedito di nascere al feto di sei mesi di quella donna cinese—un dato storico che avevo appreso e ripetuto senza annettergli particolare importanza e che ora mi tornava in mente.

Come avrei reagito, io, nella stessa circostanza?

Dicono che se si circonda uno scorpione con un cerchio di fuoco, esso si inietta il suo stesso veleno, non vedendo una via di scampo.

Marco mi ha preso teneramente in giro, quando ho cercato di parlargliene.—Sono fantasie, mi ha detto.—Stai troppo tempo sola, senza far niente. A te non succederà mai, devi solo usare regolarmente i contraccettivi.

— Usare regolarmente i contraccettivi! ho ribattuto aspramente.—Io, devo farlo. E se non lo faccio, io dovrò abortire. Perché non ci pensi tu? Perché non ti fai sterilizzare?

Marco mi ha guardata sconcertato:—Ma lo sai perché la legge è così: una donna può essere fecondata da chiunque, non ha senso che il suo compagno si faccia sterilizzare.

Per un momento ho pensato di odiarlo, poi mi è passata. Aveva ragione, naturalmente—quando ho cominciato a portare Francesca al nido e sono tornata a lavorare non ho più avuto né tempo nè voglia di pensare.

Ma qualcosa era cambiato, in me. Per la prima volta, dopo anni, sono stata meno scrupolosa nell'uso dei contraccettivi. E' stata una specie di sfida (a me stessa? al destino?); vivo come in trance, in attesa che succeda qualcosa.

Ho cominciato a collegare tra loro le allusioni che mi capita di cogliere, a riflettere sulle frasi che qualcuno si lascia sfuggire. Mi sono resa conto che altre donne vivono il conflitto che io sto vivendo—altre donne non riescono più a sopportare che ci sia ancora una volta qualcuno che dice (e sempre in nome di alti ideali) TU DEVI— TU NON DEVI.

Due giorni fa il controllo medico ha rivelato che sono incinta—poiché non si tratta del primo figlio ho firmato la richiesta di aborto.

Ne ho parlato a Marco.—Mi dispiace, ha detto. (Era veramente rattristato, o solamente infastidito?)

— Potevi stare più attenta, però, ha aggiunto. (Potevo dirgli che l'avevo quasi fatto apposta?)

— Ho sentito che ci sono coppie che se ne vanno al nord, ho detto con noncuranza, mentre pulivo l'insalata.

Marco stava disponendo i piatti sul tavolo. Mi ha lanciato uno sguardo perplesso e preoccupato.—C'è sempre tanta gente irresponsabile, ha detto bruscamente.—E' qui che bisogna rimanere. Bisogna osservare le leggi e costruire tutti insieme una società migliore.

Poi, dopo un momento:—Che cosa hai deciso, per la richiesta di aborto?

Ho alzato le spalle e, ancora con tono noncurante, ho risposto:—Ho firmato.

Marco si è lasciato sfuggire un breve respiro di sollievo. Non avevo previsto che sarebbe stato questo a farmi sentire così completamente sola.

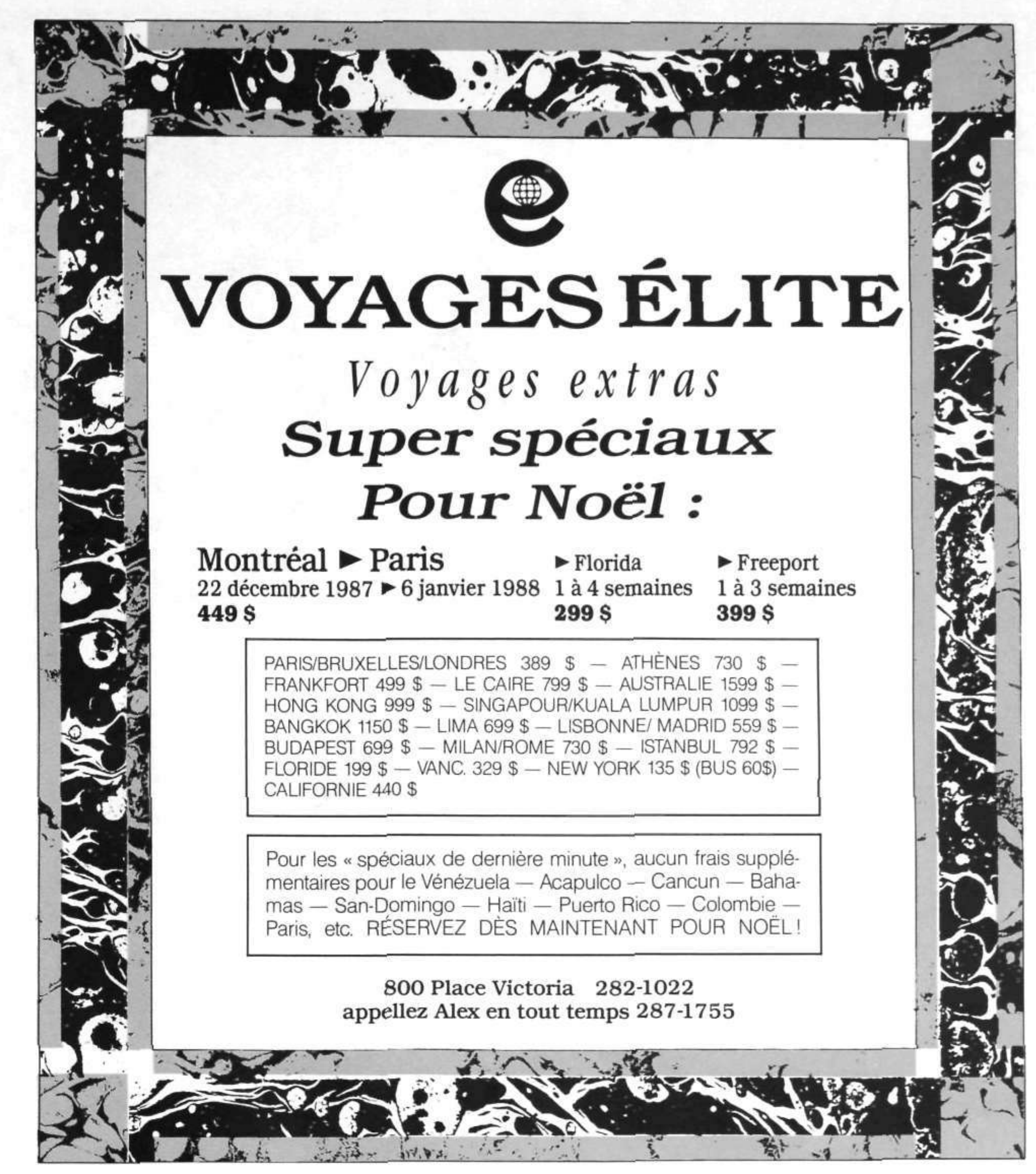
Più tardi—Francesca respirava leggera nel lettino—non ho allontanato Marco che mi cercava. Sapevo che era l'ultima volta, che ci saranno giorni in cui piangerò di desiderio e di nostalgia.

E' quasi l'alba—la luce comincia a filtrare tra le imposte. Ho studiato il piano in tutti i particolari: l'appuntamento per l'interruzione della gravidanza è tra dieci giorni. Ho tempo di mettermi in contatto con le persone giuste, con chi mi aiuterà ad arrivare al nord.

E' vero che ci sono coppie che ci vanno, ma più spesso sono donne sole, con i bambini già nati e con quelli che non hanno il permesso di nascere.

Lassù l'inquinamento non è ancora arrivato: si riesce a sopravvivere.

Si riesce a vivere. □





PHILIPPE BÉHA

Bertha de Los Angeles

SERGE OUAKNINE

Je ne connais que son prénom : Bertha. Elle est très belle et un peu folle, actrice de génie. Parfois je la croise sur Wilshire Boulevard. Oui, elle a dû naître actrice, tout son corps le dit, ses gestes et ses poses, à l'entrée des boutiques. Elle regarde au loin un amant qui semble ne jamais venir. Elle ouvre son manteau et montre sa poitrine encore jeune. Elle sourit au loin et la voilà en train de rire, ses doigts raffinés se courbent et elle sort un tube de rouge, Bertha se maquille en regardant au loin, comme une star. D'un sac de plastique, elle sort un Kleenex rose à fleurs ; elle le passe sur son cou pour éponger un peu de la sueur qui perle sur les corps tant il fait chaud encore en ce mois de novembre, ici sur ce coin de Santa Monica qui est son fief, son territoire, son morceau de paradis, sous les palmiers.

Un article sur Bertha a paru dans le *Sunday Time*. Bertha est célèbre. Bertha est aimée. Parfois elle se fait accoster, on lui parle mais comme les vraies stars, elle ne vous voit pas. Elle poursuit son propre rêve. Comme toutes les grandes artistes du show business elle est inaccessible. Elle porte une myriade d'amants dans son cœur. Et heureux celui qui y demeure car,comme les stars, Bertha est amnésique. Elle ne compte pas ses vies imaginaires, les plus perfides. Car l'amour, chacun le sait, s'abreuve à la fontaine des changements, à la répétitivité du même que nous poursuivons dans chaque autre. Car un amant n'est pas un époux. Il est d'autant plus beau que lointain, que rare et imparfait avec tous ses défauts d'homme occupé à devenir lui-même. Mais Bertha est une parfaite professionnelle du désir ; elle fait la une des hommes célèbres. Ils ne peuvent pas rester longtemps en place. C'est pour cela qu'elle souffre, Bertha ; elle se maquille avec extravagance.

Elle vous regarde au travers du prisme sans cesse recommencé de ses rêves, comme la mer en bas du boulevard qui s'achève par une statue, blanche comme une vierge de marbre, Santa Monica est écrit sur son socle, juste à côté d'arbres tropicaux, torturés par les embruns de sel qui montent de la mer et adoucissent la sécheresse du sol. La Californie serait aride si l'eau ne venait de loin, du fleuve Colorado par aqueduc à travers tout le désert de Mojavie, au sud de la Vallée de la Mort.

Bertha le sait et pour honorer cette vie bienfaisante, elle se met des fleurs le matin dans les cheveux. Des fleurs de tous les jardins. Bertha porte la vraie vie des ingénues. Elle a ce je ne sais quoi comme Marilyn Monroe, cette cicatrice dans le regard qui dit son appel désespéré. Bertha appelle au secours Bertha connaît l'histoire de tous les films. Elle les a tous vécus dans son studio de plein air. À ses pieds des lauriers roses et blancs et des jasmins et des fleurs de cactus rares qui ne fleurissent que tous les trois ans. Elle les connaît tous.

Elle est une jardinière de beauté. Dans ses yeux, j'ai vu l'Eden et un James Dean effarouché, ricanant là où le soleil tombe, en ce bout de l'Amérique où plus loin le soleil meurt, au-delà duquel on ne peut plus aller.

Je ne m'y trompe pas, je connais les actrices, j'en ai vu tant faire le simulacre de l'authentique, soupirer et laisser un entrejambe discrètement ouvert en forçant le regard dans vos yeux (les moins douées) et celles-là aussi qui parlent beaucoup de tout ce qu'elles ont vu, de ce qu'elles admirent… jusqu'à se forcer à critiquer ce qui leur échappe, et un rictus de dépit couvrira leurs lèvres.

Bertha ne connaît pas cette perversité des femmes riches et déjà célèbres. Celles qu'on fabrique, si pauvres de toutes ces vies qu'elles imaginent dans les pages de magazines. Bertha a plus de classe qu'elles.

Elle simule les clichés de ses compagnes, si parfaitement qu'elle en devient tragique, émouvante de tant de perspicacité dans l'art de l'observation. Elle enchanterait des anthropologues, des psychologues, des musicologues. Oui, son sourire est une musique. Rarement, il m'a été donné de rencontrer une actrice de son âge, aussi jeune dans la voix et déjà sur le versant de la vieillesse… mais Bertha n'a pas d'âge.

Elle n'est apparue sur aucune scène de théâtre. Depuis quelques jours, je me suis inquiété de sa disparition. Non elle n'est pas sur un plateau de tournage. De bon matin,je me suis dirigé vers son territoire coutumier, sur Wilshire Boulevard entre la douzième rue et la troisième. Je l'ai trouvée devant *Vons*, le supermarché. J'ai marché à sa rencontre, heureux de la savoir vivante. Il y a tant de gens doués qui se suicident de ne pas se savoir aimé. Je voulais lui dire : « Bertha je t'aime il faut vivre. Bertha, tenir l'affiche des rues c'est difficile mais il faut persévérer. Un être de perdu, dix de trouvés ! C'est comme ça qu'on m'a dit la première fois que j'ai aimé ! »

« Bertha tu as un talent fou ! Je crois en ton regard sur les choses ! » Je ne peux pas te dire : « Il faut que tu persévères ! », car tu ne me reconnaîtrais pas, tu ne me comprendrais pas. Et puis tu n'as pas le choix Bertha. Pour toi c'est trop tard. Tu as déjà basculé du côté vertigineux des choses. C'est pour cela que tu es une si grande artiste. Tu vois de ton côté de la folie, l'injustice de ce monde, sa peur de souffrir et tous ses mécanismes de protections. Toi tu ne te protèges plus, tu es de l'autre côté de la rive, inaccessible dans le monde luxueux des vedettes. Tu triomphes tous les soirs ! Chacune de tes apparitions est un carnaval ! L'autre jour, Bertha, tu as failli me faire pleurer en imitant Marlène Dietrich ! Tu m'as montré tes jambes superbes, tu as croisé tes godasses sur le béton et tu as poussé ensuite ton chariot à l'intérieur de la banque. Personne ne t'a vu. Mais moi, j'ai remarqué la conspiration de silence autour de toi quand tu es rentrée. Comme tu es une célébrité on te permet tes excentricités. Pourtant Bertha, j'ai bien reconnu que toi aussi tu es fragile !

Je vais te donner un vieux truc de metteur en scène. Quand tu ne sais pas comment remplir un rôle que tu n'aimes pas, car malgré ton talent il t'arrive aussi de sécher sur un caractère ; voilà, tu joues dans tous les détails ce que te dit ton metteur en scène, exactement ce qu'il veut ; tu lui fais plaisir, même si au fond de toi tu n'es pas d'accord, car comme toutes les grandes actrices, tu sais bien Bertha que les choses véritables ne se jouent pas sur les idées mais sur le point de vue que l'on porte sur les simples détails qui ont déjà tous leur sens de faits.

Tu sais cela ; je te vois faire presque tous les jours. Excuse-moi, tu sais cela, justifier à ta propre manière ton regard sur le réel. Mais ces derniers jours je t'ai vu en peine avec tes rôles, car tu es versatile, tu changes, à vue de public, tes personnages !

Toi, à l'intérieur, tu ne bouges pas, comme ces acteurs japonais qui peuvent traverser un boulevard entier de peines et de sortilèges sans broncher, faisant seulement frémir des branches de pruniers invisibles, au printemps quand ils sont déjà en fleurs au-dessus des dernières neiges.

Tu as renoncé au combat des idées, même si je te surprends parfois à parler seule, à articuler quelques vers en proses. Cette terre était trop forte pour toi. Tu n'as pas compris la règle du jeu. Pardon Bertha, je ne te sous-estime pas, je dis seulement que tu n'as pas accepté la compromission des apparences ; encore une fois c'est pour cela que tu es une véritable actrice, la plus exceptionnelle de tout Los Angeles. Je n'en connais aucune comme toi, d'Hollywood à Venise ! Je m'étonne qu'aucun producteur ne se soit attaqué à te faire signer un contrat pour tous les autres films de ta vie. Sans doute ils seraient en peine de directeur capable de te diriger, car tu es une artiste incontrôlable : *temperamental* comme ils disent. Et je les comprends aussi, car eux sont experts dans la grimace, dans le clin d'oeil en gros plans qui dévorent l'écran de leur vie optimiste.

Quand je me suis approché de toi pour voir ton visage grimé de rouge que tu étends jusqu'aux joues, et que je t'ai suivi dans ce supermarché, tu as pressenti mon intérêt pour ta vie. Passant tout près de toi, tu m'as seulement dit, me montrant un amas de caisses de carton : « Voulez-vous me donner cette boîte s'il vous plaît ? » Je t'ai tendu la petite boîte vide, étonné de ta voix si belle, si juste. Une voix aristocratique qui me disait, mieux que dans les films anglais ; « Passez-moi le sel je vous prie », comme déjà le début d'un de ces romans de quai de gare, où un simple objet tendu entre deux êtres, est un gage d'amour.

Je lui ai tendu sa boîte qu'elle enfourna aussitôt dans un sac de plastique qui alla rejoindre une grappe d'autres rebus.

Il y a quelque chose qui a dû t'échapper toute petite. As-tu eu une enfance Bertha ? Tu sembles n'avoir jamais quitté la garderie où les petits jouent en liberté surveillée ? L'autre soir je te voyais ricaner la tête dans un sac de papier d'emballage. Tu riais comme un clown italien, en reniflant tes larmes, barbouillant tes joues. À côté de toi un Noir, sans âge, comme toi, te disputait un coin de renfoncement devant la vitrine de *Micro-Age*. Tu traînes les pieds en tirant ton chariot, à l'envers comme une Mère Courage. Le boulevard Wilshire est ton champ de bataille, ton négoce. Il est énorme le tas de tes broutilles que tu traînes. Pour sûr tu as inspiré Brecht quand il habitait Pacific Palisades. Bertha est une clocharde, une *bag lady*.

Elle n'a pas de villa avec piscine. Bertha est sortie de l'asile. Elle dort dans un parking, protégée seulement par l'amas des cartons et des canettes vides qu'elle accumule, depuis qu'il y a quelques années, les institutions d'accueil, sous le coup des coupures, ont libéré ceux qui devraient subvenir à eux-mêmes. Ils vivent dans les rues, des dizaines rejetés de Los Angeles ; certains dotés d'une maîtrise en philosophie ou en économie, d'autres n'ayant pour grade que leur couleur de peau, d'autres encore n'ayant pas supporté la perte d'un être cher, font la parodie de la vie, dans les rues, dès l'aube et tard dans la nuit. □

LITTÉRATURE

Les fruits piqués du réalisme merveilleux

JOËL DESROSIERS

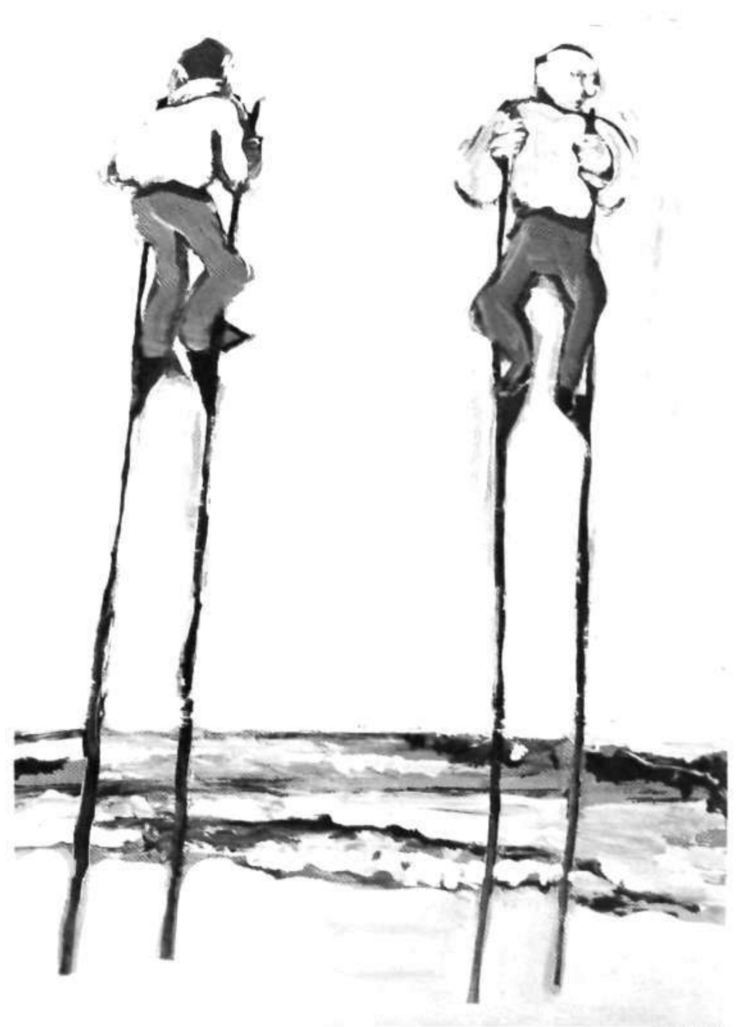
Julian Barnes, dans son ouvrage étincelant d'intelligence et d'érudition, *Le Perroquet de Flaubert* (Stock, 1986) stigmatisait avec une ironie toute british, l'opéra sous la jungle, le baroque aux semelles de plomb du roman latino-américain. Il proposait sans vergogne d'instaurer un quota pour ce genre littéraire : pas plus d'un roman par vie d'écrivain et encore ! Aucune subvention à la fabrication sauf aux romans dont l'action se déroule en Antarctique ou en Arctique.

On pourrait lui reprocher de se prendre pour un nouveau maître-penseur à la cognée un peu lourde. Frivole réserve si cette réflexion qui ne concède rien aux modes, cet humour surtout, n'avaient provoqué en moi une jubilation exquise, un doute permanent, une question désormais en suspens sur les morceaux de terre où se prélassent les idées reçues : et si le « merveilleux » ne nous émerveillait plus ?

Les Possédés de la pleine lune

Le nouvel ordre merveilleux, sa bien-pensance, son cortège d'être triviaux et sublimes, gigantesques à force, au look d'enfer, cyclopéens avec deux soleils comme couilles et combien de lunes comme mamelles... On croyait cela quelque peu daté, fini, bien fini. Au point que je me suis laissé aller à une douce sympathie en ouvrant *Les Possédés de la pleine lune* (Seuil, 1987) de Jean-Claude Fignolé. Quel beau titre pour un baptême de romancier ! Quelle magnifique illustration pour une page de couverture ornée d'un Hermès noir aux ailes d'un dragon de nuit !

Naïf que je fus. On en aura bientôt conclu que le réalisme merveilleux en littérature est quasiment devenu une mode, a induit un amalgame entre mode et modernité, a rejoint le bataillon des lieux communs, répondant semble-t-il aux commandes éditoriales hexagonales et à la dictature de l'actualité, « dans la grande tradition du roman latino-américain ». Me voilà mis en appétit dès la quatrième de couverture. Qu'on compte sur moi pour pousser, sans complaisance, mon couac ! dans le concert d'éloges et de réclamer contre l'oubli du paysage et de la sobre odeur des abricots, dans ma mémoire, contre l'auto-censure et la folle course des merveilles, un art du roman, un traitement du réel autrement adossés, une dimension du mystère qui ne se réduisent pas aux injonctions conscientes ou inconscientes des machines éditoriales et des lectorats européens avides d'images : — perturbation nécessaire des signes de leurs certitudes par le soleil des Caraïbes. Et qui ne conduisent pas, en outre, à crier au diable ! pour une malheureuse attardée dans l'avant-jour. Car le diable ne s'arrête pas toujours là où l'on croit, ne se manifeste guère au carrefour où l'on guette.



Candide ou les figures du doute

La glose sur le réalisme merveilleux pèse déjà plusieurs kilos et fera bientôt une tonne. Il faudrait se demander, en dépit de cette inflation, quels sont les motifs conscients et inconscients, historiques et idéologiques, politiques et esthétiques, qui ont assuré à l'hypothèse d'un sociologue allemand, une hégémonie telle que toute la production littéraire et artistique d'un continent, latino-américain faut-il préciser, se mesure à l'aune de cette incontournable définition. Le réalisme serait merveilleux parce qu'il s'inspire du merveilleux qui caractérise la réalité quotidienne des peuples représentés, leur folklore, leurs croyances comme leurs gestes les plus simples. Tautologie bouclée. Étonnante saturation du sens pour qui se heurte le front à la magie inhérente à la culture des peuples, et s'angoisse de critères esthétiques intemporels pour juger la pluralité des âmes collectives.

Le réalisme merveilleux : un legs du romantisme allemand

Malaise dans la culture. C'est le sujet du livre d'Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée* (Gallimard, 1987). Il définit dans des pages argumentées et ramassées les règles minimales à partir desquelles l'intervention intellectuelle peut retrouver toute sa portée, en échappant au double piège de l'enracinement et de l'indifférence au monde.

Finkielkraut démontre très bien les effets du nationalisme culturel et de ses avatars modernes : un certain tiers-mondisme qui a pu, au nom du refus de l'ethnocentrisme européen, avaliser n'importe quoi : aussi bien les excisions de clitoris chez les petites africaines que l'absence de démocratie dans les pays du Tiers-Monde. Plus encore, Frantz Fanon, désormais faux prophète de l'identité culturelle, est formellement accusé d'avoir trompé les peuples de la périphérie. Il aurait substitué la colonisation au profit d'une idéologie de libération nationale inscrite « expressément dans la lignée du nationalisme européen », traduction moderne du *Volksgeit*, le génie national allemand. C'est là où son livre est le plus neuf : dans cette mise en cause radicale sur laquelle il conviendra de s'appesantir.

En 1806, sous la fenêtre de Hegel, passent les troupes napoléoniennes — qui viennent d'ailleurs de subir 1804 — en direction de Iéna, ville universitaire. Le sabot des chevaux et le bruit des bottes sur les pavés sonnent le glas de la déroute de l'Allemagne, divisée en une kyrielle de despotismes. Face à l'envahisseur français, l'Allemagne retrouve le sens de son unité. C'est alors que l'idée de *Volksgeit* prend son véritable essor.

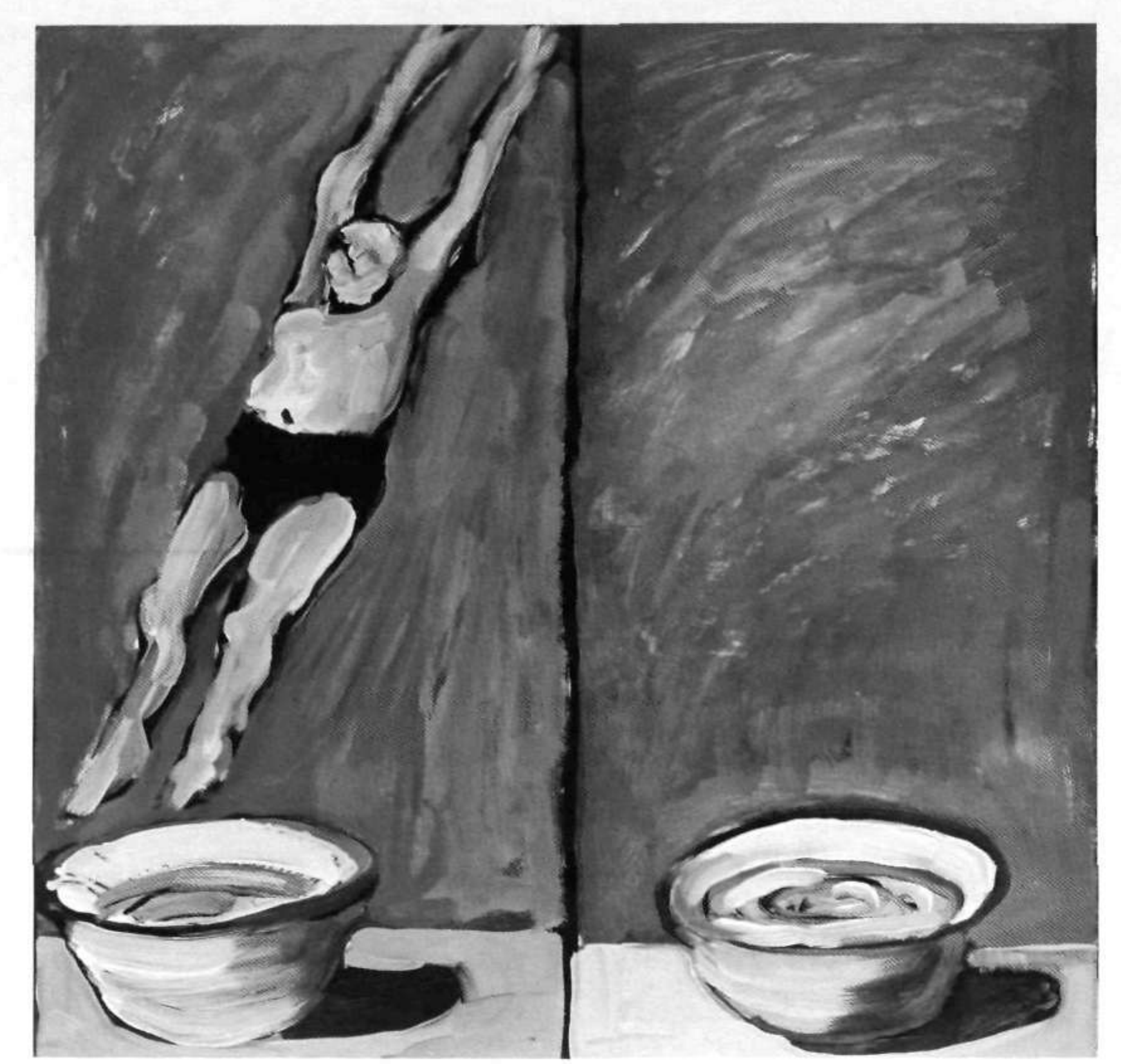
Le *Volksgeit* nous dit Finkielkraut, est l'exaltation de l'identité collective. Il compense la défaite militaire et l'avilissante sujétion qui en constitue le prix. La nation se dédommage de l'humiliation subie par la découverte *émerveillée* de sa culture. Les cultures nationales sont souveraines, l'homme est pluriel et son mode d'être au monde unique et irremplaçable. Dans cette profession de foi, se trouve également insinuée, en creux, autre chose : tout gravement une tentative de liquidation de l'exigence d'universalité. Le Beau, le Vrai, le Juste, ces fictions nécessaires, désormais renvoyées à un relativisme absolu.

Le réalisme merveilleux — idéologie proposée, je le répète, par un sociologue allemand — s'enracine dans cette conception teutonne de la culture. Aux poètes et aux écrivains, il incombe d'illustrer le génie national, de le défendre, d'exalter avec allégresse les particularismes, les valeurs spécifiques, la langue, le folklore et dans leur pratique de « prendre exemple sur cet état de fraîcheur, de merveilleux, de perfection où l'individualité du peuple s'exprime ». Avec le romantisme allemand, la « nature » des intellectuels s'inverse. Sous le nom de culture, il ne s'agit plus pour les écrivains de faire reculer l'ignorance et les préjugés, mais « d'exprimer dans sa singularité émerveillée, l'âme unique du peuple dont ils sont les gardiens ». Et j'ajouterai : dont ils thésaurisent les richesses.

Si le *Volksgeit* veut du même souffle combattre un impérialisme culturel et rendre à chaque nation sa fierté, sa vision du monde souchée dans l'authenticité ▷

KAMILLA WOZNIAKOWSKA

KAMILLA WOZNIAKOWSKA



et l'ivresse nationale, a nourri, sur le terreau malin où fleurissent les mandragores, la barbarie contemporaine la plus abjecte : le nazisme et son pangermanisme. C'est sans doute avec une profonde stupeur — elle assaille quiconque considère d'abord que la fonction essentielle de la littérature consiste à *dire le mal* — que je retrouve la filiation du réalisme merveilleux des Haïtiens et sa dette inattendue envers le romantisme allemand.

Le Volksgeit aux Tropiques

L'analogie en effet est troublante et le dommage causé immense. Ne pas circonscrire cette filiation idéologique et ne pas indiquer le mirage brutal engagent la liberté de penser. Je m'en réclame et m'y attelle, à partir des impératifs d'une éthique minimale : celle qui suppose l'affrontement, la discussion et peut susciter — provocation à courir — un espace d'écoute.

À l'insulte collective que constitue l'occupation américaine d'Haïti en 1915, l'intelligentsia avec Jean-Price Mars vitupère les déprédations des nouveaux colons, oppose avec superbe l'indigénisme, exaltation de la culture nationale. Entreprise courageuse et nécessaire. Dans le même moment cependant, ivres de théorie, et grisés par leur nouveau rôle de protecteurs de l'âme nationale, les gardiens de la culture n'ont eu de cesse que de célébrer l'identité collective contre les dégradations de l'ethnocentrisme. Puisque le merveilleux est une constante de la culture populaire, pour parfaire ce sublime unisson et créer du réalisme merveilleux, l'écrivain doit « se mettre à parler la même langue que le peuple » (Jacques Stéphen Alexis). Il doit « chanter les beautés et les grandeurs du peuple comme ses misères, résumer l'ensemble du réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de mystère, de rêve et de merveille ; prendre exemple dans le folklore, reprendre les formes, les rythmes, la symbolique populaire, adapter et renouveler les trésors de la tradition et du folklore : contes, légendes, symbolique musicale, chorégraphique, plastique. » (Cécilia Ponte, *Le Réalisme merveilleux dans Les Arbres Musiciens de J.S. Alexis*, Grelca, 1987)

La confrontation est accablante. Le programme réaliste merveilleux, dans ses principes comme dans ses intentions, reprend mot pour mot les concepts du *Volksgeit* et l'impasse idéologique et politique survient lorsqu'avec les mêmes armes, il prétend combattre les méfaits de l'ethnocentrisme. Car si le *Volksgeit* aboutit au nazisme, le programme réaliste merveilleux avec ses concepts de fusion dynamique avec l'âme populaire, pourra culminer lui aussi dans un spasme politique où le romancier révolutionnaire Alexis aura été immolé, corps, âme et manuscrits inachevés, sur l'autel de l'identité culturelle.

Ce qui hier correspondait à une avancée morale et intellectuelle face à l'occupant américain, sous couleur d'édifier le peuple, de faire vibrer sa sensibilité, entreprend aujourd'hui de lui interdire toute manoeuvre, toute échappatoire hors la mémoire merveilleuse, tout espace de jeu, le piège insidieusement dans sa différence, récuse chez lui toute individualité. Que l'effondrement politique et l'obsolescence de ses postulats soulignent l'obscénité de son rapport au monde, la théorie réaliste merveilleuse conserve encore ses chantres anciens et nouveaux, fanatiques de l'identité culturelle, ces nouveaux obligés du monde consignent les individus dans leur appartenance, quitte à en faire des ilotes pour qui « connaissance et ignorance sont une double calamité », nouveau crédo du catéchisme merveilleux.

S'en défaire, sûrement, du lyrisme du terroir, qui déréalise le monde.

L'impasse n'en est que plus opaque. Perspicace, Cecilia Ponte dans un récent essai, *Le Réalisme merveilleux dans Les Arbres Musiciens de J.S. Alexis* (Grelca, 1987), tente de définir le réalisme merveilleux comme un produit du langage et conduit une utile confrontation théorique à la lumière de la sémiologie. De Alejo Carpentier à Garcia Marquez, en passant par Alexis, le lieu privilégié du merveilleux transcende finalement l'âme collective des peuples pour mieux se décliner dans le génie grammatical des créateurs. Ce en quoi Flaubert, Proust et Céline ont davantage renouvelé notre vision du monde que Kant et Hegel. Réalisme merveilleux : — des exigences diverses, parfois opposées, pour autant de bonheurs d'écriture chaque fois que l'écrivain, pour reprendre l'expression de Luis Cernada, n'a eu de patrie que la langue.

En parcourant *Les Possédés de la plein lune*, j'ai l'étrange sensation de lire quelque chose de déjà connu, ou plus exactement de familier comme si, malgré les prouesses d'imagination de l'auteur, son véritable talent d'écrivain était occulté par l'effet d'un procédé. Au fond, un personnage écrit son histoire, un suivant prend la relève, une chaîne sans fin nous parle de la famille et de la folie, de la mort et de la maladie. Chaque page aurait pu être lue comme une épiphanie fugace, subtilisée au grand tout qui la ferait vibrer et lui conférerait un rythme, une essence, une sulfure métaphysique. Au lieu de cela, c'est un livre certes plein de fureur et de bruits, poétisé par moments, mais tiraillé davantage par le souvenir que par la mémoire. On se souviendra de la distinction établie par Walter Benjamin : le souvenir est inerte, la mémoire est création car contrainte de choisir. Les fois où la beauté vient comme par surcroît se poser sur la page : « Vue de loin, grand-mère était une lueur. » (p. 39), l'auteur, trop stratège, violente cet état de grâce, surajoute : « Elle tourmentait la nuit. » Quatre pages plus loin l'expression est reprise, collée au dos du morne Byroth.

Au fur et à mesure de la progression de la lecture, l'accroissement d'images, des corps en décrépitude, des détails, semble obéir à une tactique de piégeage du lecteur et l'effet métaphorique de la répétition, la corrosion du temps et ses cycles, est dilué, délayé sous toutes sortes d'alluvions, de diverticules, appendices au flot principal. Enfin, nulle part, pour maîtriser ce temps, sous la lune dentellière de tragédie, le texte emporté par ses rafales, ne ménage des silences, des moments de rien. Et la place du village qui aurait pu être ce banc de mémoire est jonchée de mouillures.

Alors le discours dérape, mettant en scène des êtres « s'abandonnant avec fatalité au détournement de leur destin » (p. 52) et « allant selon leurs instincts, tirés vers un destin qui les dépassait tous » (p. 59). Les épithètes claudiquent : les griots sont « mordorés », les lunes « pourries ». Lorsqu'en page soixante-treize, voici venir le temps de la bête avec son haleine de mauvaiseté, et que cinquante lignes plus loin, le bourg de Pomboucha exulte dans la splendeur du soleil, je crains qu'on ne se moque de l'intelligence du lecteur. Pire, de son plaisir. Et convoquer Homère ne rachète rien. Je suis heurté sinon dérouté lorsqu'en page trente-six le narrateur fait dire à Violetta, jeune Vestale de l'eau et de la nuit, que « la connaissance est une limite à la vie » et que « la profonde sagesse du peuple impose ignorance et connaissance comme une double calamité ». Déplorons cette aberration qui est la véritable calamité.

Il faut attendre, vers la fin du roman, l'évocation hallucinée des Vêpres de Jérémie, pour que la mémoire politique, rigoureuse, authentique joue son rôle primordial de création et de transformation du pogrom d'une famille mulâtre en gestes d'écriture.

Du rôle de l'écrivain : l'obligé du monde

Si nous acceptons volontiers des créateurs et des artistes qu'ils projettent sur l'écran de nos sensibilités, des monstres terrifiants et des bêtes à sept têtes (ou multiple de sept), c'est pour qu'ils puissent aussi y dessiner des colombes. À nous offrir l'éphémère spectacle de figures soumises telles des girouettes à leur destin funeste, l'auteur prend le risque de nous faire lire son roman comme un pur exercice formaliste, qui sonne comme la crécelle de théories esthétiques. La stratégie féconde, sensible, qu'il présuppose fait manque, rachetée par moments, par une puissance d'analyse froide et poétique.

Car pour Jean-Claude Fignolé la littérature est une catharsis, une purge des passions dont le produit libère plus une pierre baroque forgée dans le moule stéréotypé de la latino-américanité, qu'un diamant noir combinant la rigueur de la narration moderne à l'incandescence de la perception poétique du monde. À la différence du français moyen qui se croit volontiers cartésien, l'écrivain latino-américain pense appartenir à une culture dans laquelle prédominent le vitalisme et l'exubérance, et se croit contraint, nouvel obligé du monde, de transposer ces attributs à la littérature. Mais justement, si le labeur d'écriture commande une quelconque raison d'être, c'est dans sa capacité de déterritorialiser la langue, de modifier l'imaginaire collectif. Les idées reçues lui sont dès lors inutiles, même néfastes. Et son devoir serait plutôt d'y contredire.

Il n'est pas question ici de se poser en un quelconque donneur de leçons, qui assénerait des points de vue péremptoires depuis je ne sais quel dogme, mais plutôt d'entretenir ce *doute permanent*, d'induire des questions toutes portes ouvertes, d'oser aller à contre-courant des préjugés d'écriture d'une époque et de manifester une résistance obstinée à l'actuelle confusion des valeurs : connaissance et ignorance dispersées dans un arbitraire mystificateur.

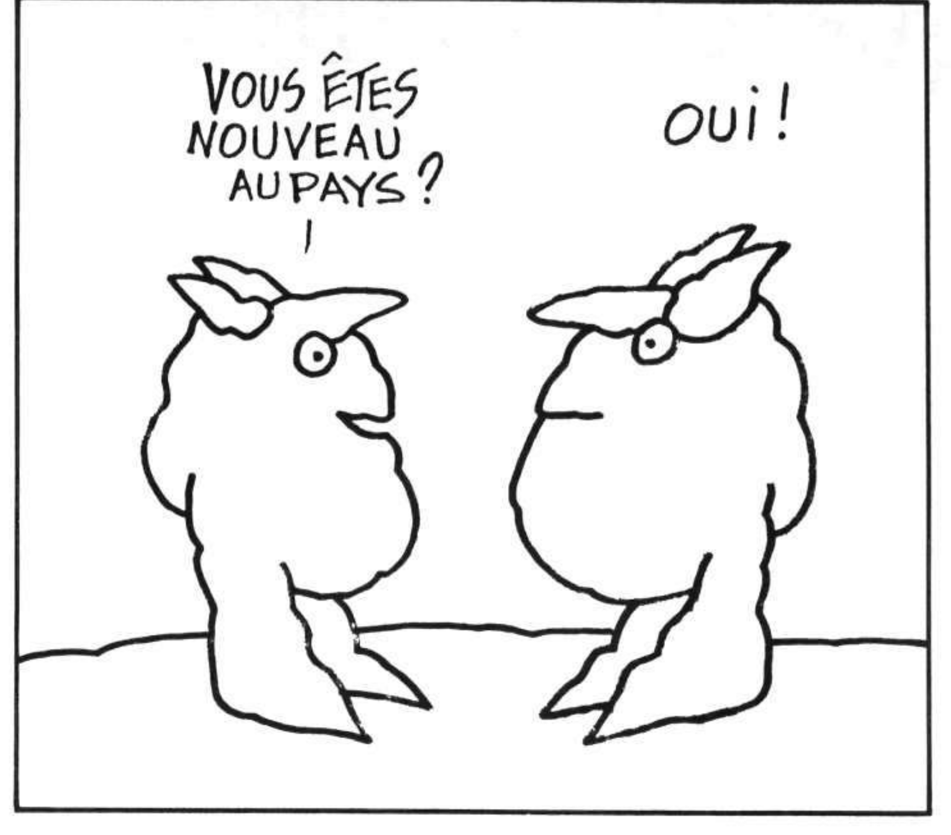
Si ce n'est pas la vie qui devient de l'écriture mais de la littérature qui devient du vécu, le rôle de l'écrivain est alors parfaitement défini : c'est un dangereux dissident qui, loin de « parler la même langue que son peuple » (J.S. Alexis), rend à la communauté culturelle à laquelle il appartient une langue autrement différente de celle qu'il a reçue de cette dernière, et qui ne se contente pas de ressasser « sa ou pa konnin pi gran pasé-ou » (p. 136). L'effet de ce proverbe sous la plume de l'auteur est désastreux, qui, épuisant toute neutralité, se laisse subjuguer par la tiédeur maternelle des adages populaires, infaillibles par définition.

Car le roman, mode d'exploration du monde, n'est-il pas l'art de décrire « le mal par le bien » (Marthe Robert), de soumettre le chaos à l'ordre, à la clarté de la composition, le lieu où la fiction vient au secours de la réalité ?

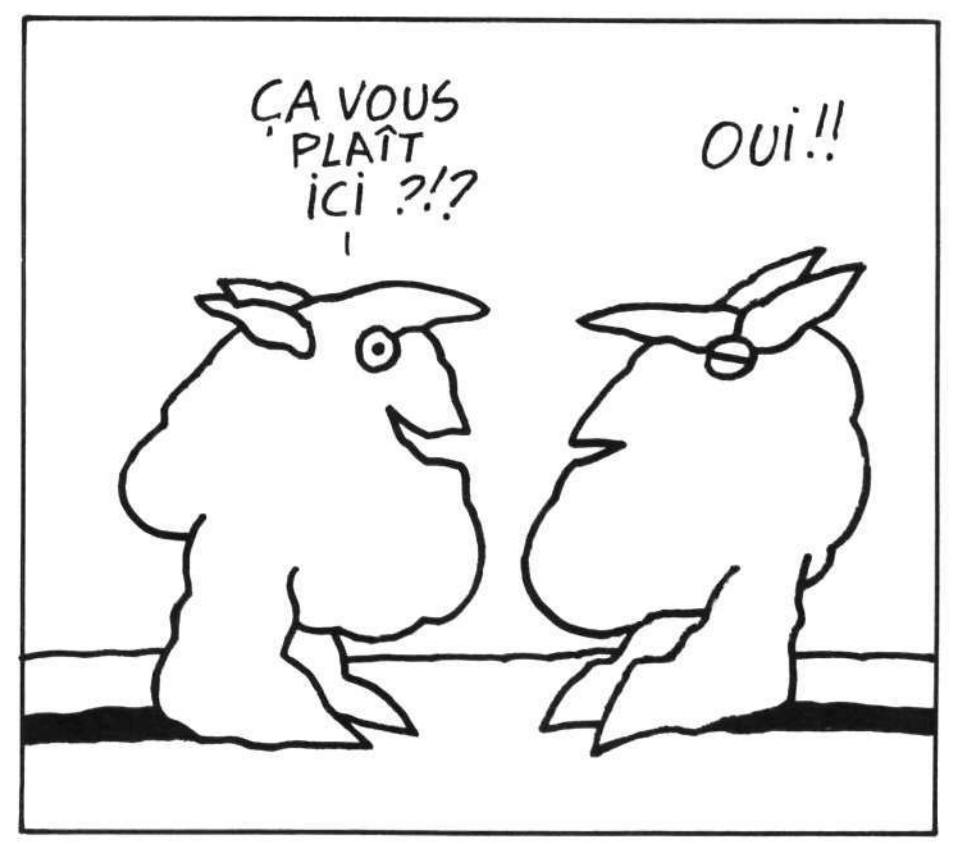
Je n'ai pas cherché de contrepartie optimiste dans *Les Possédés de la pleine lune*. Point n'est besoin sinon à y trouver une métaphore énorme et proliférante, un essor de la littérature haïtienne de l'intérieur où passerait un souffle authentique, une mémoire vierge qui réclamerait, sans l'oser, des migrations. Tout se passe comme si la vraie valeur de ce roman réside non dans sa dimension stylistique, mais comme témoin de la crue littéraire postduvaliérienne. Que dans toute oeuvre littéraire persiste un conflit entre les référents culturels de l'auteur et une pulsion intérieure qui cherche à liquider cette historicité, telle est ma conviction. Tout le reste est contingent. Y compris les surdéterminations qui enclosent la littérature latino-américaine dans une anthropologie univoque.

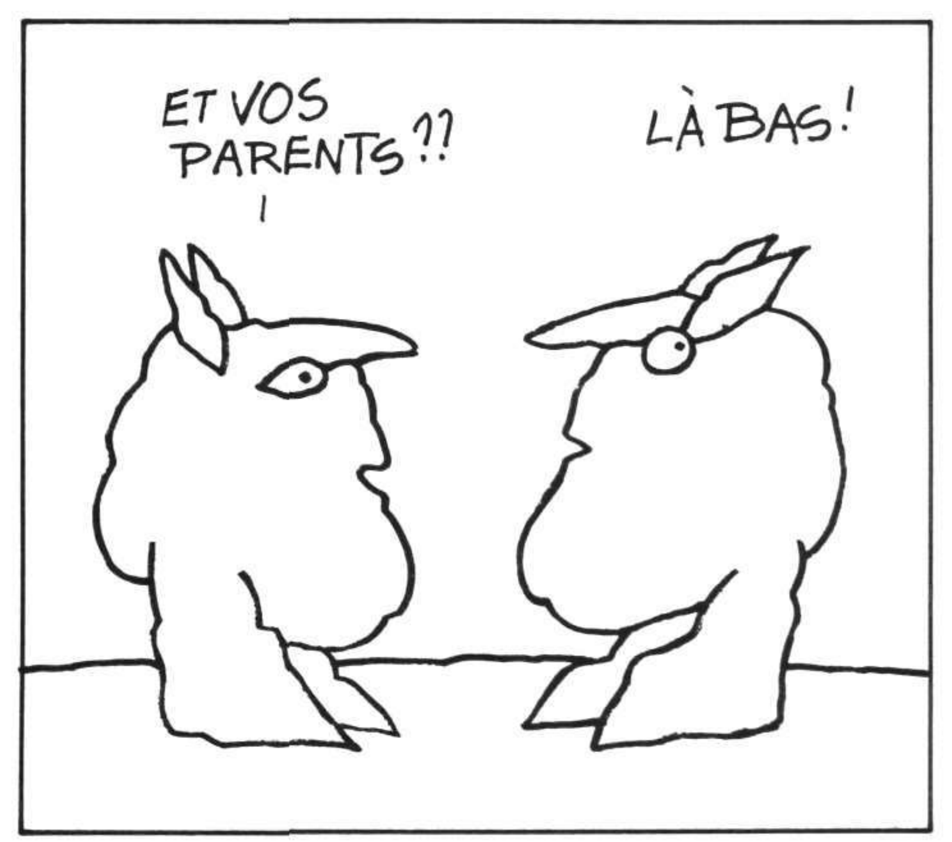
C'est pourquoi, malgré mes réserves, je l'accueille comme un surgissement de voix enfouissimes sous leurs longues robes de deuil. Mon compère, quelque chose se passe dans l'île. □

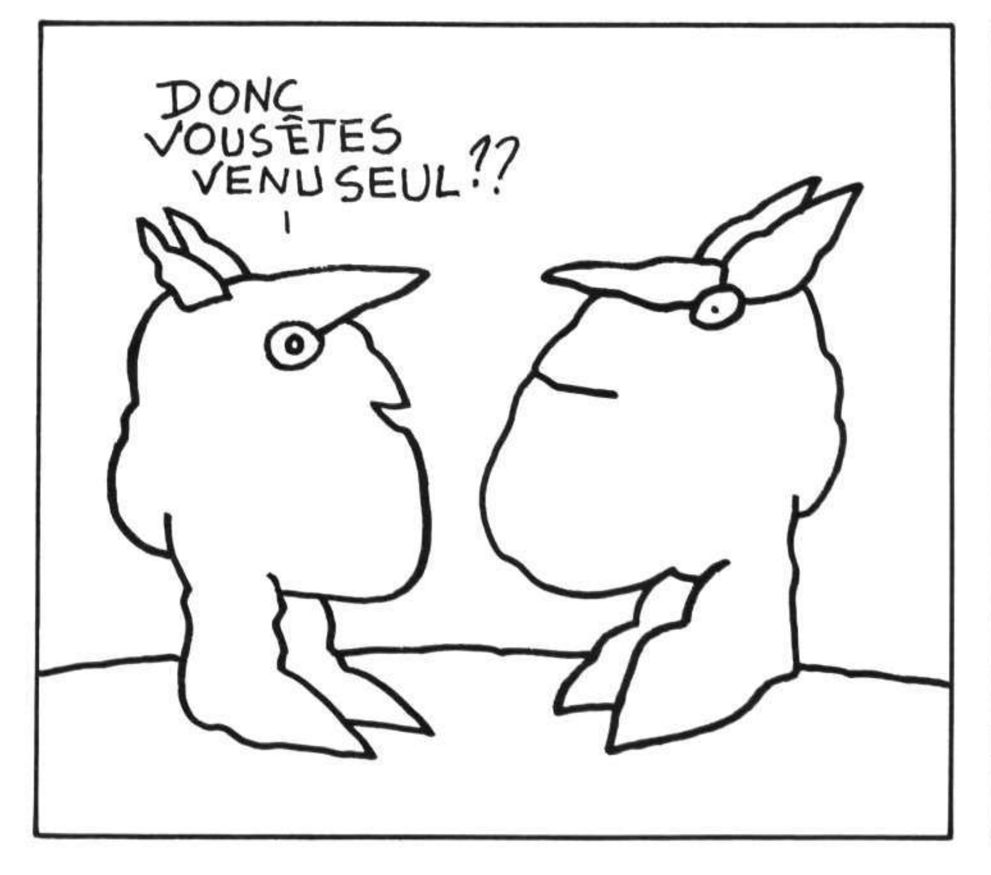
VITTORINO


VOUS ÊTES NOUVEAU AU PAYS?
OUI!


D'OÙ VENEZ VOUS?
D'ITALIE!


ÇA VOUS PLAÎT ICI ?!?
OUI!!


ET VOS PARENTS??
LÀ BAS!

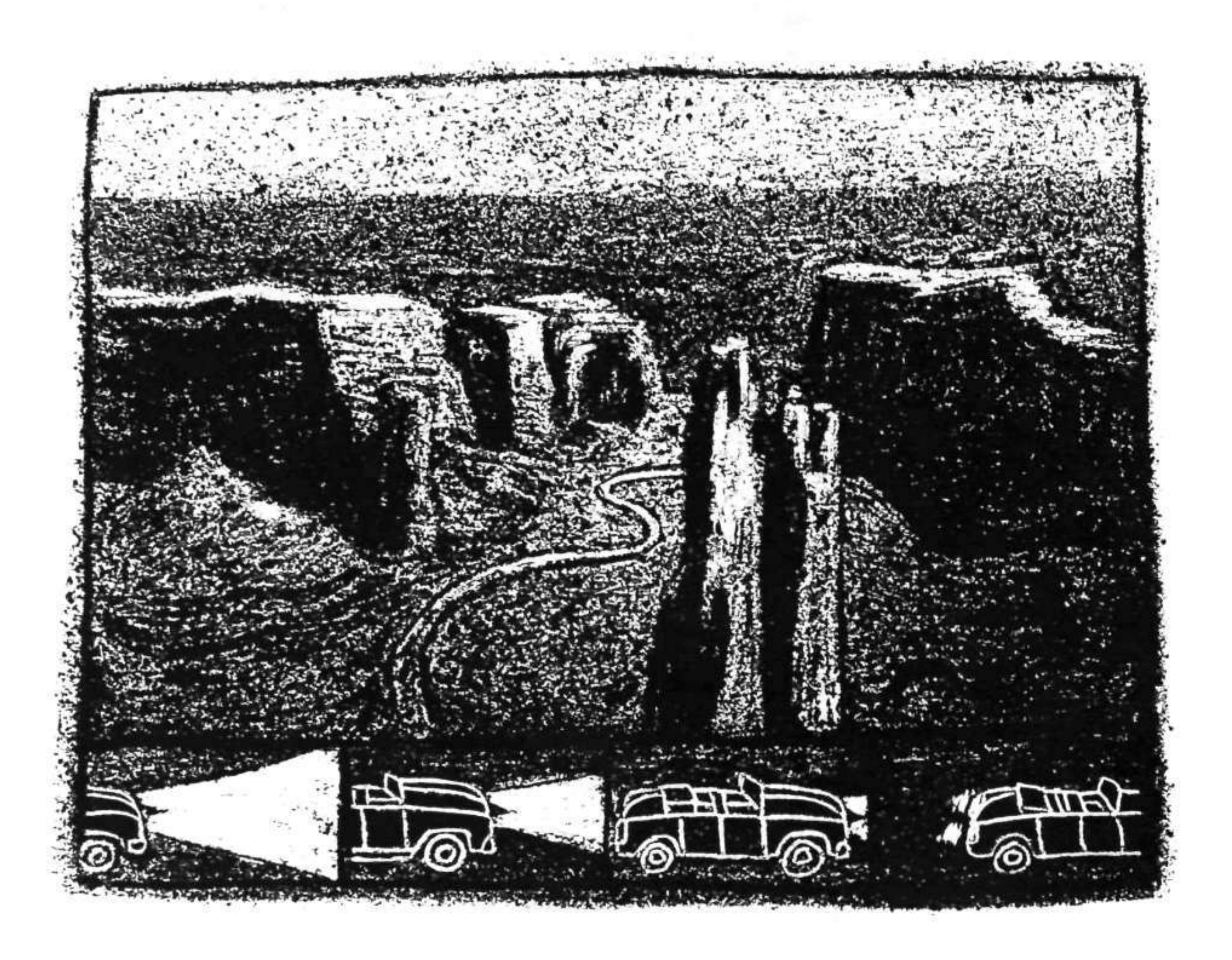

DONC VOUS ÊTES VENU SEUL??


NON! AVEC LE **PAPE**!!
Vittorio

VICE VERSA N° 21

L'Amérique Ossuaire

SIMON HAREL



NORMAND COUSINEAU

Un homme, écrivain de son métier, quitte le Québec à la recherche de son frère Théo. Ce faisant, il arpentera le continent américain, foulant un territoire hanté par les scarifications du passé. Les premiers explorateurs français, puis les émigrants suivant le parcours de l'*Oregon Trail*, ont investi cet espace en se l'appropriant. Théo, le frère disparu, apparaîtra en fin de parcours, malade, amnésique et silencieux, image troublante d'une impossible conquête. Seule la Grande Sauterelle, Montagnaise métisse, compagne de Jack Waterman, séjournera à San Francisco, indiquant de cette façon la valorisation de l'éclatement culturel.

Transhumance

Une réflexion sur l'inscription de la masse continentale américaine dans le roman québécois suppose la prise en considération d'une extra-territorialité. Un peu comme si l'espace d'action, restreint à la dimension du registre cadastral québécois, était analogue à une mise entre parenthèses, sorte de repli vers une virginité territoriale qui rejette au loin toute menace de déterritorialisation ou de dénaturalisation.

Se dessine en filigrane dans le roman québécois l'exercice d'une projection spatiale, d'un souci pour l'extra-territorialité, la transhumance. Cette préoccupation s'affiche avec de plus en plus de vigueur dans des romans québécois récents : *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, *Une Histoire américaine* de Jacques Godbout ou encore *L'Hiver de Myra Christophe* de Pierre Nepveu.

Ainsi le texte de Godbout se situe en Californie : lieu apocalyptique, médiatisé, aux significations constamment détournées de leur intention première. Grégory Francœur, professeur invité à l'American Association of Social Communicators, y connaîtra l'emprisonnement et Terounech, jeune Éthiopienne qui, à la suite d'un quiproquo, l'impliquera dans une affaire de trafic d'immigrés clandestins. Le caractère dissocié, éclaté de l'univers californien s'opposant à l'oblicité mélancolique du Québec natal.

Tous ces romans supposent la possibilité d'un exil hors d'un espace originaire qui correspondrait grosso modo à la territorialité québécoise. Revendication du déplacement, de la mouvance, à la faveur de l'exploration du continent nord-américain, ces textes font de plus intervenir la problématique de l'étranger, non pas dans la perspective d'un rejet ou d'une mise à l'écart, ce qui reviendrait à affirmer la primauté du « même », mais de façon beaucoup plus novatrice dans la mesure où l'étranger implique la généralisation d'uhe situation périphérique, d'une marge du texte romanesque.

L'ici ou l'ailleurs ?

Cette présence agissante d'une extra-territorialité s'effectue-t-elle sans mise en situation d'un ancrage patrimonial, d'une inscription spatiale déterminant avec soin les coordonnées de « l'ici » et de « l'ailleurs » ? Ce serait naïveté que de le croire, un roman tel *Volkswagen blues* de Jacques Poulin en étant l'indication contraire. Proposons à cet égard une hypothèse. Le récit littéraire traitant de l'extra-territorialité dans l'espace nord-américain mettrait en situation les signes d'une trace, d'une balise, d'un mode d'orientation dans l'espace qui aurait été perdu et qu'il aurait fallu reconstituer, fouler à nouveau grâce à l'établissement d'une cartographie. On pourrait à cet égard, si l'on veut déterminer l'organisation des stratégies textuelles, parler de la fonction d'un codex agissant comme lieu de référenciation.

Rappelons ici l'argument principal de *Volkswagen blues* de Jacques Poulin. Le narrateur-écrivain (Jack Waterman) quitte Gaspé à la recherche de son frère Théo, ce qui le mènera à traverser le continent américain jusqu'à San Francisco. Cette transhumance n'est pas sans laisser entrevoir l'étrange fascination d'une gémellité où la thématique du double se plaît à opposer le nomadisme et la sédentarité, le caractère transgressif du déplacement spatial (Théo représenterait à cet égard ce double à la fois mal-aimé et idéalisé, hors-la-loi qui ne laisse pas de traces) et la solitude narcissique de l'écrivain dont le devoir d'écriture est justement de laisser les traces, l'inscription inamovible de ce passage.

Quête

Cette mise en scène de l'économie scripturaire est de ce point de vue la revendication de ce que j'ai appelé une Amérique ossuaire. Comme si la tentative d'inscrire des signes de vie par ce recours à la quête spatiale et la découverte devait indiquer en fin de parcours la matérialisation d'une réification, d'une sorte de cristallisation identitaire se concluant par la mort. À cet égard, *Volkswagen blues* de Jacques Poulin est un roman particulièrement complexe refusant d'authentifier par l'idéalisation l'inscription de la quête américaine.

Qu'il s'agisse de la visite à Fort Laramie, témoignage du massacre d'une tribu cheyenne en 1854 (p. 202), ou de la visite à Ash Hollow (p. 181) afin d'entrevoir les pistes laissées par les chariots des émigrants en route vers la Californie, le roman semble se constituer sous un angle commémoratif comme s'il s'agissait de pouvoir redire (re-nommer) ce qui se cache sous cette présence matérielle, muette, mais pourtant évocatrice de l'exploration du territoire et de ses conséquences mortifères. Entre la cartographie imaginaire du narrateur-écrivain à la recherche de son frère et la découverte de la « présence silencieuse » de ce dernier (Théo souffre de dégénérescence et ne reconnaît pas son frère), l'Amérique s'installe à la fois comme pérégrination et comme pèlerinage. La quête est à la fois parcours, déplacement, fuite en avant, oblitération du passé, mais aussi retour obsessif vers les premières traces d'une occupation humaine.

Le double statut

Il semble de ce point de vue que dans *Volkswagen blues*, la thématique du double (cette recherche n'étant pas sans analogies avec la relation douloureuse de Vincent et de Théo Van Gogh) recoupe cette présomption sans pourtant la résoudre ou lui apporter un statut conclusif. L' Autre (le frère non pas exilé mais tout simplement disparu, en quelque sorte hors-texte) reprendrait à son compte la dimension tragique du rêve américain, de sa renaissance sous la forme d'une communauté ni rousseauiste ni utopique, mais plutôt éminemment violente. Dans ce roman de Jacques Poulin, ce sont les émigrants qui affrontent l'Amérique — traces recensées, artefacts muséologiques d'une transitivité de l'occupation humaine. Dimension tragique et violente puisque le narrateur-écrivain (Jacques Waterman) se doit de suivre à la trace, ainsi le veut toute pérégrination, l'inscription référentielle laissée successivement par ces différents arpenteurs du territoire américain, qu'il s'agisse des explorateurs et coureurs des bois de Nouvelle-France, des émigrants quittant la Côte et parcourant l'*Oregon Trail* à la recherche du Pacifique, ou encore de Théo lui-même, migrant solitaire, à la recherche de sa propre abolition. Quant au personnage de la grande Sauterelle, il laisse entrevoir la possibilité d'un nomadisme renouvelé, ouvert au métissage et dépassant la perspective d'une appropriation référentielle se concluant par la mise en place d'un bornage.

Il y a donc à l'œuvre dans ce récit une indécision fondamentale manifestée par ce recours ambigu à l'originaire de la quête spatiale. Ce qui peut, d'une part, être entrevu comme nomadisation — la dérive de Théo, le refus de toute conclusion au voyage chez la Grande Sauterelle et les pérégrinations des émigrants interdisant le repli vers l'abri territorial — est aussi parcours d'une Amérique française, fantasme d'un codex qui serait donné à lire et à parcourir : héritage d'une nomination dont l'alphabet, le tracé serait essentiellement mélancolique.

Rupture et attachement

Fascination de l'étrangeté cependant envoûtante et aussi, ce qui n'est pas à négliger, profondément sécurisante, puisqu'elle s'appuie sur la figure du double. Théo représente de ce point de vue l'idéalisation de la transhumance, en même temps que la rupture du bornage territorial auquel le narrateur-écrivain, Jack Waterman, reste profondément attaché (le Québec de la rue Terrasse-Dufferin). Deux figures viennent ici dessiner une stratégie en contrepoint. D'une part, l'écrivain qui, à défaut d'écrire, — c'est l'aveu de cet échec qui amène le narrateur à San Francisco — cherche la définition, le sens résiduel de traces antérieures laissées par Théo (cartes postales, fragments de livres, registres...) qui permettront à Jack de le retrouver. D'autre part, Théo, matérialisant le sens de la quête à effectuer par son absence et les balises qu'il offre ainsi au regard. Double mythique, opposant à l'immobilité de l'écrivain le nomadisme d'une écriture en cours d'invention : rébus d'une identité que le narrateur-écrivain croit à première vue retrouver (qu'est devenu Théo ?) pour découvrir enfin, à la faveur de la dimension excessive de la quête américaine, que l'autre est définitivement distinct, que la déterritorialisation aboutit à son point ultime : la mort métaphorique ou l'incommunicabilité (ce que serait la paralysie de Théo) dans un pays mythique, aux signes en voie d'éclatement : la Californie.

Ce pouvoir de déterritorialisation, de détournement des significations, la Californie semble le représenter avec d'autant plus de force que le Québec, terre natale, est empreint de mélancolie, affecté d'une singularité qui se vit dans l'hésitation. Grégory Francœur, retournant au Québec, ne pourrait offrir à Terounech que : « (...) l'hiver, le temps gris, la gêne, l'instabilité. »[1] La Californie au contraire semble permettre, à travers cette multiplicité des signes, la stimulation qu'ils exercent, l'occasion d'une possible réconciliation. L'oblicité n'a plus cours ici. Ainsi la Grande Sauterelle :

« Elle voulait rester un certain temps à San Francisco : elle pensait que cette ville où les races semblaient vivre en harmonie était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle-même. »

— De toute façon, vous n'êtes pas née dans une maison mobile ou quelque chose comme ça ? demanda Jack.

— Une roulotte, dit-elle.[2]

Peut-on envisager dans ce dernier roman l'abandon de ce motif de la symétrie gémellaire (la relation Jack-Théo), ou de la nostalgie d'une présence fondatrice qu'incarneraient les premiers explorateurs français.

Ainsi Saul Bellow à Jack Waterman :

— Qu'est-ce que vous faites à Chicago ? demanda la fille.

— I happen to live here ! répondit-il en riant. What about you ?

— On est en voyage, dit Jack.

— Just passing through ?

— Yes. Oui.

— Like your ancestors Louis Jolliet and Father Jacques Marquette !

— Et Robert Cavelier de La Salle, dit la fille.[3]

Si tel est le cas, nous rencontrerions dans l'écriture de Jacques Poulin la mise en œuvre d'un processus ternaire, c'est-à-dire une trace différenciante, inscrite dans le corpus romanesque certes mais échappant à la simple emprise du référentiel. Face à cet échec du double (le narrateur, Jack Waterman, ne dit-il pas : « Je... l'idée qu'il vaut mieux ne pas revoir mon frère... j'ai accepté cette idée tellement vite que... maintenant je me demande si j'aimais vraiment Théo. Peut-être que j'aimais seulement l'image que je m'étais faite de lui »[4]), dans lequel pourrait se complaire le narrateur — dès lors vissé à cette douloureuse et lancinante obsession du neutre —, il reste la possibilité d'une sortie hors de l'unaire, ou de son simple dédoublement.

Statut de l'étranger

La prose « américaine » de Jacques Poulin est structurée de telle façon qu'elle intègre cette dimension ternaire par le recours au personnage de la Grande Sauterelle, Amérindienne métisse ; Montagnaise de la Côte Nord rencontrée au tout début du voyage à Gaspé. Ce n'est certes pas une coïncidence si certains romans québécois récents se plaisent à associer cette figure de l'Autre ou de la ternarité, toujours identifiée par un point de vue narratif qui détermine le statut de l'étranger, comme une façon de rompre le dogme d'une unicité identitaire et peut-être, c'est une hypothèse, de proposer l'émergence romanesque d'un Québec pluriculturel, n'échappant pas au moment de cette élaboration à une certaine oblicité, à un malconfort. C'est le cas de *Une Histoire américaine* de Jacques Godbout qui fait de la Californie le lieu d'ancrage d'une extra-territorialité et qui met en situation le personnage de Terounech, jeune Éthiopienne dont Grégory Francœur sera éperdument amoureux. Le narrateur reviendra cependant seul à Montréal à la suite de l'imbroglio judiciaire qui l'a mené en Californie. Un peu comme le Jack Waterman de *Wolkswagen blues* car si la réalité métisse (la Grande Sauterelle) est fortement désirée, tout retour vers le Québec périphérique ne s'effectue que pour le seul narrateur. Faut-il en conclure à la réitération, sous couvert de « différence », d'une endogamie sécurisante, de l'énonciation d'un « nous » fondateur connotant une forte homogénéité culturelle et interdisant pour cette raison un statut autre que marginal pour « l'étranger » du roman québécois ? Je ne saurais répondre moi-même à cette question que sous la forme de l'oblicité. Peut-être pourrions-nous parler à ce sujet d'un « cosmopolitisme du débris », pour reprendre l'heureuse expression de Pascal Bruckner[5]. Reste à voir cependant de quelle façon ce que nous pourrions appeler l'a-topie californienne joue comme mythe négatif, c'est-à-dire mise en scène de l'altérité où l'identité ne se verrait pas seulement actualisée sous la forme du double (Grégory Francœur consacre son séminaire californien aux « deux solitudes » canadiennes ; Jack Waterman y cherche son frère), ni du *melting pot* uniformisant, mais plutôt comme simulacre corrosif.

— Vous n'êtes pas Mexicain ? s'enquit soudain Francœur, trouvant le cuisinier un peu pâle.

— Évidemment pas, répondit celui-ci, je suis né à Bagdad de parents juifs ! Mais ici, pour gagner sa vie, il faut jouer un rôle. C'est celui que j'ai choisi il y a trente-cinq ans ! Quel est le vôtre ?[6]

Flottement salutaire

Faut-il malgré tout conclure à cette indécision entre la rigidité de l'assertion identitaire et la fragmentation du simulacre, de la même façon que les traces laissées au cours de la pérégrination dans *Volkswagen blues*, recoupant la traversée linéaire d'autres arpenteurs, rencontrent le babil californien et l'éclatement de significations ? Je ne pense pas qu'il faille attribuer beaucoup de crédit à cette opposition. C'est peut-être dans la mise en situation d'une ternarité se caractérisant par son pouvoir d'altération de l'identité, et non pas seulement d'altérité idéalisante, que se retrouve la possibilité d'un entre-deux salutaire. □

Notes

1. Jacques Godbout, *Une Histoire américaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 183.
2 Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, p. 288.
3 *Ibid.*, p. 109.
4 *Ibid.*, p. 289
5 Pascal Bruckner, « Le Cosmopolitisme comme débris » in *Communications* 43 (Le Croisement des cultures), Paris, Éditions du seuil, 1986, pp. 117-126.
6 Jacques Godbout, *Une Histoire américaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1986 p. 110.

ESPACES ET SIGNES DU THÉÂTRE

Wladimir Krysinski

Les Ruines de Shakeaspeare et le miroir de la tragédie brisé par la machine

Le texte de Heiner Müller *Hamlet-machine* est un scénario prétexte, une anti-pièce par excellence, mais d'une densité et d'une charge provocative énormes. Il incite à repenser toute la tradition du théâtre tragique où un individu « problématique », exceptionnel mène le discours des péripéties. Müller construit un dispositif réflexif qui déjoue l'impact immédiat de la tragédie shakespearienne. Celle-ci est confrontée à un monde de machines à fonctionnement multiple, mais qui débouche inéluctablement sur le politique et l'idéologique. Voilà donc Hamlet placé dans une relation gênante avec le spectacle immédiat du monde, disons Anno Domini 1956 ou 1987.

L'être-machine du monde est un miroir qui détruit les prétentions tragiques et théâtrales de *Hamlet*. La « machine » est donc un terme, un concept hautement significatif. D'un symbolisme englobant. D'où cette nostalgie de la structure tripartite du temps hamletien : « J'étais Hamlet... Je ne suis pas Hamlet... Je suis mon prisonnier. J'alimente les ordinateurs en informations sur moi. »

Il faut saluer la production de *Carbone 14* du scénario de Müller. Il faut saluer l'invention, la subtilité, la précision, l'équilibre et la clarté de Gilles Maheu qui a mis en scène cette machine. Son travail enrichit considérablement le texte de Müller et le traduit en un langage théâtral très suggestif, à *multiples références où un dialogisme à la Bakhtine (voir La poétique de Dostoïevski)* se constitue entre un *ici-maintenant* du monde et un *autrefois-ici-maintenant* du théâtre. Le motif des ruines, central pour Müller, est exploité avec conséquence par le scénographe et par Maheu qui le manipule par contrastes entre les images du vidéo, très explicites, historiquement puissantes, et le présent immédiat des comédiens qui disent leur nostalgie et leur désarroi. La multiplicité fonctionnelle des tons et des musiques, des rythmes et des espaces scéniques, ainsi que la différenciation physique des acteurs créent une aura d'étrangeté très saisissante à laquelle aucun spectateur ne peut rester indifférent. Cette vision d'un Hamlet ruiné se fonde aussi sur la figure du décentrement, intellectuel, mondain, politique, économique et artistique, que la mise en scène construit dynamiquement dans l'espace tensionnel entre la scène et le vidéo.

Hamlet-machine est un théâtre dans le théâtre d'une efficacité et d'une actualité exceptionnelles. C'est un théâtre politique dans le sens le plus *noble du terme : il fait réfléchir sur le rôle et la vocation de l'individu dans* la *polis*, dans la cité constamment parasitée par les messages médiatiques et politiques.

J'ai remarqué chez les acteurs un jeu parfois inégal. En parler et l'expliquer demanderait une analyse à part. Je ne le ferai donc pas. Ce qui me paraît incontestable, c'est la conviction et la force avec lesquelles toute la troupe soulève ces rôles au second degré en produisant ainsi un effet de miroir brisé qui fait réfléchir le spectateur. Bien plus que la conscience du roi, c'est la conscience du spectateur qui est captée par cette machine. □ W.K.

Hamlet Machine ; **texte** : Heiner Müller ; **mise en scène** : Gilles Maheu ; **musique originale** : Michel Drapeau. avec Lou Babin, Paul Cagelet, Johanne Madore, Pascale Montpetit, Ginette Morin, Rodrigue Proteau, Luc Proulx, Jerry Snell. **Assistance à la mise en scène** : Danielle de Fontena. **Conseiller à la dramarturgie** : Jean Basile. **Musique originale interprétée par** : Michel Drapeau. **Son** : Rudy Toussaint ; **éclairages** : Martin St-Onge ; **vidéo** : Yves Dubé ; **chorégraphies** : Johanne Madore, Gilles Maheu, Rodrigue Proteau.

Psychodrame de la comédie du corps

Paula de Vasconcelos s'est attaquée à *Du sang sur le cou du chat* de R.W. Fassbinder. Du 6 au 30 août *Pigeons International*, une nouvelle compagnie montréalaise, en a donné de nombreuses représentations. Le travail de Vasconcelos donne de la substance scénique à un texte par trop bavard et d'une certaine façon manqué. Fassbinder a voulu y mettre trop de choses : l'allégorie de Phébé Esprit-du-temps qui soudain descend sur la terre et ne comprend pas la langue des humains, la transformation de Phébé en vampire, des micro-dialogues, des situations érotiques marquées par l'inégalité des partenaires dans une société capitaliste globale où règne le fétichisme de la marchandise. Et, pour finir, le monologue philosophique de Phébé où l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit* est tourné en dérision.

Paula de Vasconcelos respecte le texte, mais elle l'investit d'une gestualité tantôt violente, tantôt mécanique (danse-contact) malgré ses modulations de tendresse. Cela donne une épaisseur certaine au discours rituellement dominateur qui sous-tend l'incommunicabilité humaine telle que Fassbinder la donne à voir et à vivre. La mise en scène de Vasconcelos traduit donc adroitement en structures scéniques la pluralité d'attitudes dialogiques et agressives sur laquelle Fassbinder construit ce théâtre psychodramatique de la comédie du corps.

L'ensemble bilingue de *Pigeons International* est bien discipliné, physiquement différencié et d'une grande adresse chorégraphique.

La mise en scène exploite une certaine plénitude du vide répétitif de l'espace érotique agressif où de multiples figures de corps-à-corps recréent le pathos des relations humaines qui, au dire de Fassbinder, ne peuvent jamais être belles.

Le spectacle évolue vers l'absurdité généralisée des rapports humains dont le sexe ne serait qu'une des corrélations. *Pigeons International* a trouvé une expression théâtrale judicieuse à ce collage dialogique et passionnel. Que tout le groupe en soit félicité. Et nous souhaitons à cette nouvelle compagnie une longue vie artistique. □ W.K.

Du sang sur le cou du chat de Rainer Werner Fassbinder ; mise en scène de Paula de Vasconcelos · **École Nationale de théâtre du Canada** 360 est, rue Laurier 20 h 30 ; **distribution** : Nathalie Catudal, Sylvie Drapeau, Louise Gagnon, Leni Parker, Dominique Quesnel, Pierre Auger, Pierre-François Cormier, Norman Helms, Roland Smith, Paul-Antoine Taillefer ; **scénographie** : Dominique Lemieux

La mimique du Polar

La force et l'astuce du roman de Sébastien Japrisot, *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, résident dans sa narration à la première personne du singulier, haletante, vigoureuse et subjective. Cette Dany Longo, est donc le sujet narrateur d'un roman où tout ce qui arrive est vu par ses yeux. En même temps, le lecteur la perçoit comme l'objet de machinations auxquelles elle ne peut pas échapper. Cela peut s'appeler le fatalisme du policier.

Traduire du narratif et du discursif en visible, traduire le mouvement du récit en mouvement scénique, voilà le défi que l'équipe d'*Omnibus* a relevé avec brio. Fidèles à leur vocation de mimes Francine Alepin, Jean Asselin et Denyse Boulanger reconstituent les lieux et le temps du mimétique et du « mimable », non sans une concession judicieuse à la narration. C'est Anne-Marie Provencher qui assume le rôle de la narratrice. Elle situe le récit dans une aura de voix et de rythmes à la hauteur du roman de Japrisot. Après quelques minutes où le flot de paroles alourdit quelque peu le spectacle, une tension bien dosée s'établit entre le narratif et le dramatique.

Dans ce spectacle le personnage comme instrument scénique devient pulvérisé, du moins relativisé par la mimique. La solution adoptée, c'est la démultiplication des rôles : cinq comédiens incarnent bien plus de trois rôles chacun. La maîtrise de Jean Asselin est absolue. Le polar est mimé et transformé en spectacle du visible sur le fond d'une psychologie humaine multilinéaire. Les actions humaines sont donc ici plus répétitives que jamais. Elles sont toujours réductibles au jeu des stéréotypes dont s'emparent les mimes. Leurs corps transmettent les messages du social, de l'émotif et du conflictuel. Le mérite de la mise en scène et de la conception de cette *Dame dans l'auto* c'est que la déformation professionnelle du mime n'emporte pas le théâtral. Au contraire, la façon dont sont pensés les dialogues et les gestes concourt à une synthèse du mime et de la dramaturgie, synthèse dense et convaincante sur la scène-autoroute, jetée à travers une France frivole et sombre, dévergondée et passionnée.

L'atmosphère d'étouffement, de relâche, mais aussi de passion mi-désordonnée, mi-coordonnée et la progression dramatique non sans quelques pointes d'humour caractérisent ce spectacle où le maître Jean Asselin conduit remarquablement la troupe d'*Omnibus* dont chaque comédien traverse avec prouesse le jeu des métamorphoses. □ WK

La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil ; les interprètes : Francine Alepin, Jean Asselin ; Denise Boulanger ; Jacques Le Blanc ; Anne-Marie Provencher ; **conception et adaptation :** Alepin—Asselin—Boulanger ; **mise en scène :** Jean Asselin ; **conception et réalisation de la bande sonore :** Bernard Bonnier ; **décor, costumes, accessoires :** Yvan Gaudin ; **conception et réalisation du diaporama :** Pierre Desjardins ; **assisté de :** Jacques Colin ; **éclairage :** Pierre-René Goupil ; **direction technique et régie :** Hélène Gaudin.

LE VIN DU VICE



Question d'étiquettes

L'ÉTIQUETTE. En effet, quoi de plus suspect, de plus douteux qu'une bouteille de vin dépourvue de son précis pedigree, de son nécessaire baptistaire ? De quoi effrayer l'homme de la rue. Sans lui couper l'appétit et le désir de déguster, notre homme a tout de même perdu un peu de son assurance et couve la terrible maladie du buveur d'étiquette ! Les symptômes sont nombreux. Ses achats d'abord : il accorde une importance capitale à la beauté, au design de l'étiquette. De la dorure, de la classe avec en prime une signature aristocratique : il fera du Mouton-Cadet son archétype classique. Il tombera aussi sous le charme vieillot de la poussiéreuse bouteille de Cognac dont l'histoire semble inénarrable dans le genre : « Très vieille relique élevée en fûts de chêne du Limousin ayant appartenu jadis au Pape Clément. » Ce qui n'est évidemment pas une garantie en soi. Une invitation à dîner chez des copains très polissons mettra en évidence un autre symptôme où il sera confondu par les apparences. À la suite d'une habile interversion du contenu des bouteilles, notre pauvre ami décrira comme pure merveille ce vin correct dont l'hôte fait sa consommation quotidienne et agréable sans plus, pire encore, il aura préalablement mémorisé les qualités intrinsèques des vins à l'honneur ce soir-là et les débitera comme une leçon bien apprise dans le désordre le plus total. — Tiens, cela me rappelle mon professeur d'oenologie décrivant les vins du jour avec ses notes correspondantes aux vins dégustés la veille ! Une distraction sans doute... —

Peu à peu, notre buveur d'étiquette délaissera le contenu de la bouteille pour n'en apprécier exclusivement que le contenant. Il boira des yeux la svelte bouteille délicieusement habillée de sa rare étiquette et se fera une obsession de posséder les millésimes antérieurs à son grand-père pour ne pas dire ceux postérieurs à la naissance prochaine de ses enfants. Il deviendra collectionneur dans le sens triste du terme, c'est-à-dire qu'il en oubliera de vivre, de participer activement à l'évolution de ses vins comme de sa propre évolution.

Ne vous butez pas aux étiquettes, ou plutôt si : utilisez-les comme les plans d'une même séquence, d'un même film et choisissez vos vins suivant vos humeurs, vivez avec eux. On reconnaît un bon film à une heureuse distribution, le vin a lui aussi son générique : n'arrivez pas en retard ! Au programme donc : l'Alsace et le Mâconnais, les Charentes non pas pour son cognac mais ici pour son Pineau et la Champagne pour... j'ai des bulles de mémoire. Du côté des rouges, l'Algérie et le Rhône puis un seigneur d'Italie et un autre de Bordeaux. Surtout évitez le pop-corn.

MUSCAT D'ALSACE 1985, CUVÉE OURS NOIR, 11,10 $

Le cépage Muscat est un pur parfum. Humez-le en Grèce comme dans le sud de la France à Frontignan ou encore en Italie où il s'avoisine au cépage Aléatico. En dégustation, le vin de Muscat donne l'impression d'en croquer les raisins qui le compose. La couleur ici est d'un jaune assez intense avec au nez des extraits de rose et de raisin frais. En bouche, l'attaque est moelleuse, enveloppante, presque sucrée. Le fruit mûr laisse un souvenir de vacances d'été qui n'en finit plus. Prenez un peu d'avance sur vos vacances !

MACON VIRÉ 1985, CAVE COOP. DE VIRÉ, 13,10 $

Au nord de Mâcon qui est situé au nord du Beaujolais, une coopérative répète, année après année le miracle du Chardonnay. Si porter des raisins à la cave coopérative donne droit à une rémunération salariale aux vignerons de Viré, une prime pourrait être ici envisagée tant le vin qui en résulte est bon et constant. D'un jaune brillant assez intense, le vin affiche des notes de pomme sur des nuances un peu beurrées. En bouche, du moelleux et du volume amplifient le côté fruité. Sans être léger et délicat le vin s'avère être tout de même savoureux sur un poisson en sauce. À moins de nourrir la discussion à la sortie d'un film.

CHAMPAGNE KRUG, GRANDE CUVÉE, BRUT, 53,90 $

Ça coûte les yeux de la tête, c'est sûr. Mais le nez et la bouche n'ont pas de prix eux, après tout quand c'est la main qui paye. Trouvez-moi l'occasion, vous en serez le marrant (et l'intrépide) larron. Le vin d'un bel or brillant laisse échapper de fins chapelets de bulles provenant sans doute de mille scaphandriers tapis au fond du verre. Fin, floral et délicat au nez, le vin surprend par sa richesse et son corps en bouche. Harmonie, race, équilibre et ce souvenir impérissable en bouche en font un vin de classe à ne pas boire trop souvent. Il ne faut pas l'abîmer...

CÔTEAUX DE TLEMCEN, A.O.G. 1983, 5,95 $

Si les vins rouges d'Algérie sont considérés en France comme des vins médecins par leur riche apport en extraits, et bien ce Côteaux de Tlemcen n'a besoin de personne pour veiller à son chevet. De couleur violacée intense, il présente un nez puissant de confiture de fraise et de cerise mûre. En bouche, le vin est souple, généreux, avec une impression de pouvoir manger des pruneaux mouillés. L'acidité, juste suffisante, se fond à merveille avec l'alcool et la matière tannique. De quoi garder la santé !

CELLIER DES DAUPHINS, CÔTES DU RHONES, A.C. 1985, 8,25 $

De couleur rubis violacée peu intense et brillante, le nez assez simple présente tout de même une belle fraîcheur où la violette et la framboise mûre se bousculent et invitent la bouche à conclure. Puis elle s'emballe cette bouche, bien imbibée de bon fruit : le retour de la framboise rose ! C'est net, nerveux et souple avec une structure tannique présente mais qui sait se faire oublier. Un vin disponible à la S.A.Q. depuis toujours et surtout de constante humeur. Peut-être y laisserez-vous la vôtre mais j'en doute.

HERMITAGE 1981, GUIGAL, 27,70 $

Pas blême du tout le vin de Marcel Guigal avec sa couleur dense et son indice de tanins élevé. Le nez, complexe est très puissant, intense, floral et épicé (poivre vert) sans sacrifier à la finesse. L'attaque en bouche est moelleuse, longue, peu acide avec l'apparition de tanins frais et de riches substances aromatiques dans le genre épices et fruits confits. L'expression majestueuse du cépage Syrah à 100 %. □

Jean Aubry


1985
1985
CHÂTEAU TIMBERLAY
BORDEAUX
APPELLATION BORDEAUX CONTRÔLÉE
MIS EN BOUTEILLES AU CHATEAU
ROBERT GIRAUD
CHAMPAGNE
Veuve Clicquot Ponsardin
REIMS.
FRANCE
ROSEMOUNT ESTATE
SHOW RESERVE VINTAGE 1984
CHARDONNAY
WOOD MATURED
HUNTER VALLEY
e. 750 ml -12.5% ALC./VOL. PRODUCE OF AUSTRALIA
VIÑA SAN PEDRO
GatoNegro.
LONTUE CABERNET SAUVIGNON
750 mL
12% alc/vol
Marquis de Goulaine
MUSCADET
DE SÈVRE ET MAINE
VIN TOKAJ WINE
500 ml
13,8% alc./vol.
PUTTONOS
TOKAJI ASZU
PRODUIT DE HONGRIE - PRODUCT OF HUNGARY
EXPORT MONIMPEX BUDAPEST HUNGARY
VILLA ANTINORI
Chianti Classico
DURHAM LIGHT
Kiwifruit Wine
A MELLOW, MEDIUM-DRY WHITE
PRODUCT OF NEW ZEALAND
MATEUS
ROSÉ
11,5% alc./vol.
1,5 l
SOAVE
BOLLA
Joseph Drouhin
Robert Giraud
RIOJA
Siglo
Grão Vasco
VIN BLANC
WHITE WINE
Dão
750 ml
GUNTRUM
LADY OF MAINZ
Mainzer Domherr
Bacchus Kabinett
1000 ml
LOUIS GUNTRUM
NIERSTEIN AM RHEIN
WEINKELLEREI
RHEINHESSEN
Schenley
CANADA INC.



Illustration de Henri Galeron

Ce qu'il faut lire...

folio